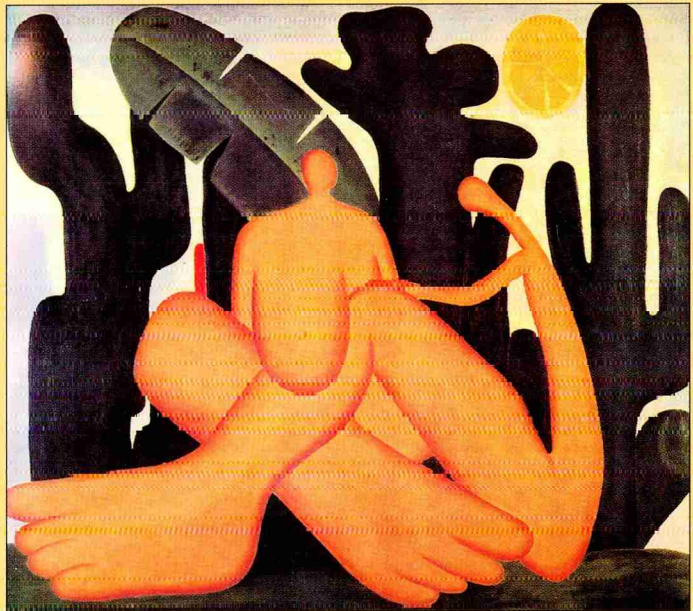


BIBLIOTHECA
IBERO-AMERICANA

VERVUERT

Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.)

Naciendo el hombre nuevo ...



***Fundir literatura, artes y vida
como práctica de las vanguardias
en el Mundo Ibérico***

Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.)
Naciendo el hombre nuevo ...



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano

Fundación Patrimonio Cultural Prusiano

Editado por Dietrich Briesemeister

Vol. 72

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.)

Naciendo el hombre nuevo ...

Fundir literatura, artes y vida
como práctica de las vanguardias
en el Mundo Ibérico

VERVUERT · IBEROAMERICANA · 1999

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Naciendo el hombre nuevo ... : fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico /

Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.). -

Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 1999

(Bibliotheca Ibero-Americana ; Vol. 72)

ISSN 0067-8015

ISBN 84-95107-54-6 (Iberoamericana)

ISBN 3-89354-572-7 (Vervuert)

© Iberoamericana, Madrid 1999

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1999

Reservados todos los derechos

Diseño de la portada: Michael Ackermann;

ilustración: Tarsila do Amaral: „Antropofagia“

Composición: Anneliese Seibt

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico blanqueado sin cloro.

Impreso en Alemania

ÍNDICE

Prefacio	7
----------------	---

Extensiones del tema

Literatura y artes, arte y vida	
<i>Harald Wentzlaff-Eggebert</i>	9

Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo:	
Una imagen literaria, pictórica y fílmica	
<i>César Nicolás</i>	17

El cisne y la guillotina: Magias modernas y vida artística	
en Rubén Darío	
<i>Florian Nelle</i>	57

Cataluña

Escritura, escrituras: Del caligrama al poema-objeto	
en la literatura catalana	
<i>Montserrat Prudon</i>	77

Lo heteróclito en la creación poética de un mundo nuevo:	
Aproximación a la obra de Joan Salvat-Papasseit	
<i>Marie-Claire Zimmermann</i>	101

España

José Morena Villa: Pintor-poeta de la vanguardia española	
<i>Doris Wansch</i>	121

Poesía y pintura en Juan Ismael	
<i>Rafael-José Díaz</i>	137

«Tupí or not Tupí»	
Los nuevos mundos del pintor-poeta Eugenio F. Granell	
<i>Susanne Klengel</i>	151

Hispanoamérica

Alberto Hidalgo: Vanguardismo, Simplismo y poesía visual <i>Merlin H. Forster</i>	173
Arte – vida: ¿Ida y vuelta? El caso del estridentismo <i>Katharina Niemeyer</i>	187
La vanguardia en Cuba y la poesía de Mariano Brull <i>Klaus Müller-Bergh</i>	213
La nueva sensibilidad martinfierrista y los desplantes de Nicolás Olivari: <i>El gato escaldado</i> <i>Dieter Reichardt</i>	231

Hispanoamérica/Brasil

¿De quién es esta historia? La narrativa de vanguardias en Latinoamérica <i>Vicky Unruh</i>	249
---	-----

Brasil

Entre o Banquete e a Devoração: A Paulicéia e o Texto Louco <i>K. David Jackson</i>	267
Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald <i>Jorge Schwartz</i>	277
<i>Los autores</i>	299

Prefacio

Olvidados, negados y despreciados por mucho tiempo, los movimientos vanguardistas de principios de siglo que se manifestaron en las literaturas de lengua catalana, castellana y portuguesa, en los últimos lustros se han convertido en sujetos predilectos de la crítica. Se han publicado varias colecciones de manifiestos y panfletos, ediciones facsímiles de revistas y reediciones de obras claves. Los estudiosos no solamente publican cada año más libros y artículos sino que continuamente descubren nuevos autores y obras, a las que califican de vanguardistas. Tan grande es el interés que se le presta al vanguardismo en la Península Ibérica y Latinoamérica que se precisan ya obras de referencia especializadas.

Sin embargo, parece problemático el hecho de que la mayoría de estos esfuerzos por parte de los investigadores se quedan dentro de la órbita literaria – conforme con la tradicional división de las disciplinas académicas. Mientras esto sea así no se hará justicia a una de las ideas centrales de la rebelión vanguardista: acabar con las formas anquilosadas del arte tradicional dando rienda suelta a la creatividad innata de cada hombre, que se convertiría en el principio generador de la totalidad de sus actividades. El protagonista de tal creatividad –hombre nuevo por antonomasia– no puede ser un artista unidimensional sino polifacético, que hasta en su vida diaria se niegue a cumplir con las normas vigentes.

Allí donde ya se ha estudiado este nuevo concepto del arte, guía de la humanidad, y los intentos de practicarlo, se excluyó casi siempre al Mundo Ibérico. Sin embargo, hubo también ahí muchos y muy diversos ejemplos. Dejar constancia de esto, era por ello el primer objetivo del Coloquio Internacional que se celebró del 6 al 7 de junio de 1996 en el Instituto Ibero-Americano de Berlín. Este objetivo se refleja, por lo demás, en el hecho de que los estudios que siguen se presentan por regiones: desde Cataluña con sus manifestaciones vanguardistas muy tempranas, hasta el Brasil donde parecen haberse producido las más prodigiosas confluencias de literatura y arte.

Otro objetivo ha sido avanzar en los conocimientos sobre la gran variedad de intentos diferentes generados por la nueva estética: Desde la quiebra de las formas narrativas tradicionales hasta el caligrama y el

abandono del valor semántico de la palabra en las llamadas «jitanjáforas»; desde los pintores-poetas hasta «Tarsiwald», símbolo de la simbiosis entre pintura y poesía; desde la vida artística precursora de Rubén Darío hasta los desplantes de Nicolás Olivari.

Otra característica del Coloquio y de las *Actas* que aquí se ofrecen, es la gran variedad de enfoques aportados por los colegas procedentes de Alemania, Francia, España, Latinoamérica y Estados Unidos. Variedad particularmente fructífera en un momento en el que solamente se empieza a tomar en serio el reto vanguardista de la convergencia de literatura y artes y de una práctica artística de la vida.

En unos tiempos nada fáciles en la historia del Instituto Ibero-Americano, su director Dietrich Briesemeister acogió el Coloquio con la previsión y la amabilidad que se le conocen desde hace tantos años.¹ Las muchas atenciones que recibimos de parte de él y de sus colaboradores nos hicieron vivir unos días inolvidables. La publicación de estas *Actas* en la «Bibliotheca Ibero-Americana» y la ayuda que nos prestó para la elaboración final del texto –realizada con sentido estético y precisión por Anneliese Seibt y Günter Vollmer– son otros datos más que explican que mi primer agradecimiento se lo debo a Dietrich Briesemeister y su equipo.

La Friedrich-Schiller-Universität de Jena prestó fondos para que estudiantes míos pudiesen participar en el Coloquio. En Jena, pude también en diferentes momentos contar con la ayuda de Carmen Cuéllar Lázaro, Carmen Gómez García, Isabell Höfling, Beatrice Osdrowski, Hubert Pöppel y Johannes Weber. Pero ni la organización del Coloquio ni la publicación de las *Actas* habrían sido posibles sin la ayuda constante y eficaz de Simone Traber.

Harald Wentzlaff-Eggebert

¹ Del 4 al 6 de mayo de 1989 ya había dado acogida a un primer coloquio mío sobre la vanguardia, especialmente en Latinoamérica. Las *Actas* se publicaron en esta misma colección: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Frankfurt/Main: Vervuert 1991, 590 pp.

Harald Wentzlaff-Eggebert

Literatura y artes, arte y vida

Lo que define los movimientos de vanguardia europeos, incluso el surrealismo, es la convicción de sus protagonistas de que se precisa un cambio total: cambio no solamente de la literatura sino de las artes en general, del hombre, de la sociedad, del mundo. Esta convicción se nutre de fuentes diversas más o menos conocidas: de la influencia enorme del psicoanálisis de Freud, de los abrumadores progresos técnicos (futurismo), de la apocalíptica Primera Guerra Mundial (dadaísmo), del odio a la sociedad burguesa (expresionismo) y de la reducción del hombre a una entidad racional (surrealismo). Así, hubo diferentes movimientos de vanguardia con características y tareas específicas, pero convergentes en la confianza de un cambio radical inevitable e inminente.

En este sentido, ya en 1974 Octavio Paz llegó a la conclusión siguiente:

La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir vida y arte. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida (Paz 1974: 146).

Hay que precisar, sin embargo, que Paz pensaba por entonces en la vanguardia en general y no específicamente en los movimientos de vanguardia en el Mundo Ibérico, de los cuales solamente durante los dos últimos decenios se han revelado, si no la existencia, sí en muchos casos la importancia y la complejidad.¹ Una vez delineado el perfil del

¹ El perfil de los movimientos de vanguardia en los países de lengua castellana y en el Brasil se puede desprender de Forster/Jackson (1990) y Wentzlaff-Eggebert (1991).

vanguardismo en los países de habla catalana, castellana y portuguesa, ha llegado ahora el momento de volver sobre la tesis de Paz. Con la diferencia de que más que la semejanza entre el romanticismo y la vanguardia hay que hacer resaltar las características propias de los discursos vanguardistas que se manifestaban en la Península Ibérica y en América Latina, sobre todo durante los años 20 y más allá. Hace falta verificar en qué medida es válido para el Mundo Ibérico afirmar que la vanguardia era «una visión del mundo, una acción: un estilo de vida».

No ha sido Octavio Paz el único en poner de relieve como rastro más destacado de la vanguardia este intento de un cambio global, de ninguna manera restringido al área de la literatura. Así, en 1980, Juan Carlos Rodríguez, aunque dentro de otra óptica, insiste en que

la tendencia determinante en las poéticas vanguardistas ha sido precisamente la que se dirigió a esa incidencia de la poesía en la vida, a esa intervención de la producción poética en el nivel vital, en cualquiera de las variaciones en que ésta se presentara.

Estima Juan Carlos Rodríguez

que por primera vez en la historia se trata de 'sujetos' que se consideran única, exclusiva y esencialmente '*poetas*'. Y ello, precisamente, en el decisivo momento histórico (los años 20 y 30) en que la función social del poeta está ya herida definitivamente de muerte (Rodríguez 1980: 370-371).

Hace hincapié en la influencia de Nietzsche y en textos teóricos de Cernuda, concretizando así su reflexión en relación a España.²

² Por supuesto que entre Nietzsche y Cernuda no hubo ningún vacío, sino que se formaron los ya mencionados movimientos vanguardistas, sobre todo los que encabezaron, en París, Apollinaire y Picasso, protagonistas los dos de la fusión entre arte y vida: «En Apollinaire –aclara Concepción Féliz Lubelza– la realidad y el arte no se hallan enfrentados nunca. Su vitalismo estético es casi total, no en el sentido de vivir sólo en el arte sino en un vivir a plena potencia estética cotidiana: la metafísica sólo entra a través de la piel, dirán los surrealistas, y Apollinaire es en gran parte el engarce entre Nietzsche y ellos. [...] es el singular vitalismo de Apollinaire el que se prolonga en Picasso, en su especial visión de la vida y el arte, sólo que el pintor se planteará el sentido y función del arte desde una perspectiva mucho más profunda que la del vanguardismo '*mondaine*' de Apollinaire» (Féliz Lubelza 1974: 206).

Siguiendo sus pasos, Antonio Jiménez Millán habla de «la fusión total entre poesía y vida», que anhelaba Aleixandre, y aún más «Cernuda, Alberti, Lorca y Prados, quienes, en mayor o menor grado, participan en un proyecto de transformación de la sociedad en que viven». «Un profundo vitalismo», presente ya antes en Ortega y Gasset y su idea de la «razón vital», caracteriza las obras de estos poetas especialmente en los años 1929-31, debido al entonces más fuerte influjo del surrealismo.³

Quisiera añadir otro ejemplo, esta vez del área hispanoamericana. En cuanto al pensamiento de José Carlos Mariátegui escribe Vicky Unruh en 1989:

Agreeing with the surrealists, Mariátegui affirmed that reinstating the fictitious, the irrational, and the fantastic would reintegrate art with life: 'El arte se nutre de la vida y la vida se nutre del arte' (6: 186). His vitalist declaration that art was a symptom of the 'plentitude of life' (6: 186) was comparable in spirit to Berlin dada founder Richard Hülsenbeck's account of his simultaneous poems as nothing more than a 'hurrah for life!' (Unruh 1989: 52).

Para Mariátegui los cambios radicales que se producían dentro de la literatura y las artes eran indicadores de la revolución social y política inminente. Creo que casi todos los vanguardistas compartían esta opinión,⁴ aunque muchos pensaban que para empezar, lo que hacía falta era poner de acuerdo su propia vida con el «espíritu nuevo de la época». Un espíritu tan radicalmente nuevo, que no les pareció un escalón más en la evolución histórica sino una señal del fin de la historia tal

³ Véase Jiménez Millán (1994: 256-257). – Fuentes (1989: 9) constata acerca de Benjamín Jarnés, «que vida, ficción y escritura aperecen inextricablemente unidas en Jarnés, en la red del tejido textual que fue elaborando a lo largo de su vida».

⁴ Por lo que se refiere a España, se podría mencionar tanto a Luis Buñuel y los surrealistas canarios Domingo López Torres y Pedro García Cabrera como a Ernesto Giménez Caballero y Francisco Guillén Salaya y muchos otros, retratados todos por Bonet (1995). Así, en *Parábola de la nueva literatura* (Madrid: Atlántico 1931) de Guillén Salaya, se puede leer el siguiente párrafo: «El arte nuevo tiene que ir unido a una política nueva y a un nuevo sentido del cosmos. Tiene que ser humano, profundamente humano, y cooperar a la destrucción del viejo mundo burgués, del que vive el hombre decadente, para crear un mundo de nuevas y puras esencias proletarias» (Bonet 1995: 322).

como la habían hecho posible un tipo de hombre y de sociedad que odiaban profundamente.

En cuanto a este «espíritu nuevo» dos aspectos parecen de primordial importancia. En primer lugar, que no era solamente el resultado de los inventos técnicos sino de una disposición mental: «‘todo es nuevo bajo el sol’ si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo», según la fórmula de Oliverio Giron-do.⁵ Esto explica el interés inusual de los vanguardistas por las cosas de la vida diaria, tan a la vista en Gómez de la Serna, por ejemplo.⁶ Todo ello, y esto nos lleva al segundo aspecto, se combina con una seguridad absoluta, una fe inquebrantable en ser ellos los protagonistas de la única manera adecuada de ver el mundo y de vivir conforme a la naturaleza humana. Es esta convicción interior la que explicaría la actitud muchas veces polémica y hasta militante que se reflejó, claro está, en los manifiestos y proclamas,⁷ pero también en manifestaciones espectaculares de todo tipo. Haciendo referencia a Gómez de la Serna y su revista *Prometeo* dice Andrew Debicki, que es en la actitud iconoclasta e irreverente de los vanguardistas en donde hay que buscar «the seeds of the antisymbolist vision: literature expresses a will to perform, not a desire to embody transcendent meanings».⁸

⁵ «Manifiesto Martín Fierro» (1924), reproducido en Schwartz (1991: 113).

⁶ Véanse las indicaciones en Wentzlaff-Eggebert (1998).

⁷ Para más detalles véase Wentzlaff-Eggebert (1999).

⁸ Debicki (1994: 31). – Hablando de Luis Buñuel Pariente (1985: 29) cuenta lo siguiente: «Para que su perfil de activista del surrealismo sea más ortodoxo, Buñuel protagonizó en Madrid varios escándalos en nada envidiables a los del grupo de París. En 1928 y después de escoger entre varios destinatarios, escribe, con Dalí, una carta insultante a Juan Ramón Jiménez, al día siguiente de visitarle. El texto es el siguiente:

Nuestro distinguido amigo: Nos creemos en el deber de decirle –sí, desinteresadamente– que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por arbitraria.

Especialmente: ¡¡MERDE!! para su *Platero y yo*, para su fácil y malintencionado *Platero y yo*, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado.

¡MIERDA!

Sinceramente.

Luis Buñuel

Salvador Dalí

Este «espíritu nuevo» o esta «nueva sensibilidad» tan elemental, de la que se ven dotados los vanguardistas, por así decirlo, se abre camino como puede. Por eso, tiene toda la razón Alfredo Martínez Expósito al presentar el cubismo parisino como un movimiento polifacético y pluridisciplinar:

El cubismo nace como técnica pictórica de la mano de Picasso y de Braque, que en seguida empiezan a ser imitados por Gleizes, Metzinger, Laurencin, y seguidos por Gris, Delaunay y otros. El grupo que nace alrededor del Bateau-Lavoir incluye a artistas plásticos, a poetas y a escritores de diverso talante que comienzan a escribir y a divagar sobre la nueva manera artística. También participan marchantes y galeristas que contribuyen a su difusión. El grupo, liderado por Apollinaire hasta su muerte en 1918, produce fundamentalmente obra plástica, obra poética y obra ensayística; es lo que conocemos como escuela cubista francesa. Entre sus infinitas variaciones y desarrollos se incluyen el cubismo órfico de Delaunay, el cubismo dinámico de Marcel Duchamp, el neoplasticismo de Mondrian, el suprematismo de Malevich, el constructivismo de Tatlin, el purismo de Ozenfant y Le Corbusier y muchos otros. Existe además una escultura cubista cuya importancia, en las obras de Archipenko o Lipchitz, no se pone en duda; existe la arquitectura de Le Corbusier y de la escuela de Praga; y experiencias musicales, como las de Stravinsky o Satie; y cuadros cinematográficos, como el célebre *Ballet Mécanique* (1923) de Léger; y una poesía y un teatro abiertamente cubistas, o que al menos como tal fueron recibidos en su día.⁹

Tampoco en el Mundo Ibérico la «nueva sensibilidad» se deja comprimir o canalizar en los moldes de los géneros tradicionales ni se manifiesta únicamente en textos literarios. Sabido es que también ahí muchos vanguardistas sentían una necesidad interior de expresarse en formas distintas, convencidos de que la creatividad no debería constreñirse a un solo arte. Basta recordar la poesía visual de Tablada, Hidalgo, Huidobro, Giménez Caballero y los ultraístas, las pinturas y los dibu-

⁹ Martínez Expósito (1995: 60). – Castro Borrego (1995: 87) cita a André Breton que afirma en 1935: «no existe en la hora actual ninguna diferencia de ambición fundamental entre un poema de Paul Eluard, de Benjamín Péret, y una tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy». Otra prueba de 'la fusión de las dos artes' es el hecho de que para algunos artistas, como Arp o Dalí, sea 'indiferente expresarse en forma poética o plástica'.

jos de los poetas Gironde, Alberti y García Lorca, los textos literarios de pintores como Picasso, Dalí y del cineasta Buñuel, o los pintores-poetas Moreno Villa y Granell. (Sin mencionar a los músicos atraídos por otras artes o los poetas y pintores atraídos por la música). Al investigar el polifacetismo de un autor vanguardista será interesante observar hasta qué punto sus obras realizadas en diferentes medios se revelan ser generadas por una fuerza elemental y vital y que tiende a influir sin distinción en todas las actividades del hombre, convirtiendo todo lo que emprende en actos de creación. Investigando la relación entre pintura y poesía en el ámbito de la generación del 27, Eugenio Carmona insiste en que hay que preguntarse

[...] si la relación establecida entre pintura y poesía era fruto de una *mnemosyne* compartida. Y, si esta *mnemosyne* existió, ¿cómo hizo fluir la correspondencia entre las diversas prácticas artísticas?, ¿qué afinidad o identidad de planteamientos estéticos motivaron propuestas relacionables?, ¿cómo se resolvió esta identidad en las *sintaxis* concretas de poema y cuadro? (Carmona 1993: 104).

Si bien siempre hubo y habrá artistas que practiquen varias artes,¹⁰ parece que el fenómeno se producía con más frecuencia entre los vanguardistas y que entre ellos no es únicamente una cuestión de vocación y talento. Parece haber adquirido una nueva calidad. Esto se deduce ya del simple hecho de que muchos de ellos han logrado solamente mediocre fama como artistas. Lo que les importaba era vivir su creatividad, o simplemente su energía, sin ninguna restricción normativa, más que pensar en el supuesto valor artístico que se podía atribuir a los resultados según criterios tradicionales que ellos rechazaban francamente. Esto implica, no lo olvidemos, que también nosotros, los críticos, corremos el peligro de juzgarlos con criterios inadecuados. Los autores tratados a continuación, la mayoría de los cuales se consideran menores según un concepto de arte tradicional, posiblemente tendríamos que considerarlos mayores según un concepto de arte que dé importancia esencial a la liberación de todo el potencial

¹⁰ La exposición titulada *El poeta como artista* en Las Palmas de Gran Canaria (1995) se centró en la época de las vanguardias históricas, pero al mismo tiempo ofreció ejemplos de poetas-pintores tanto anteriores como posteriores.

creador innato, anteriormente ligado por las normas estéticas vigentes.¹¹ Ya en 1920 Antonio Espina, después de hacer una dura crítica sobre la calidad poética de los textos ultraístas escribe acerca de Huidobro:

Ni es nuevo, ni es original, ni escribe bien. Decir que las estrellas son frutos celestes o que los aeroplanos parecen pájaros, sobre ser vulgar no ofrece ningún interés. En una palabra, con el ultraísmo literariamente, no pasa nada. [...] Pero, si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable. Por mi parte [...] en este sentido soy del ultra hasta la médula de los huesos. [...] Hace falta anarquizar, oxigenar, liberalizar.¹²

¿Por qué Antonio Espina se siente tan cerca de los ultraístas, aunque desprecie sus obras? Seguramente, porque le fascina esta postura intransigente de querer acabar una vez para siempre con el *status quo*, lo que permitiría fundir literatura, artes y vida, dando a luz, finalmente, al hombre nuevo ...

Bibliografía

- Bonet, Juan Manuel (1995): *Diccionario de las vanguardias en España (1907 - 1936)*. Madrid: Alianza.
- Brihuega, Jaime (ed.) (1979): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España: 1910 - 1931)*. Madrid: Cátedra.
- Carmona, Eugenio (1993): «Pintura y poesía en la generación del 27 (Seis aproximaciones)», en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 514-515, 103-116.

¹¹ Hay que emprender el enfoque que propone Vicky Unruh para los vanguardistas latinoamericanos: «My approach to Latin American Vanguardism as a form of activity rather than simply a collection of experimental texts exhibiting certain common features underscores the fact that vanguardists themselves often conceptualized art and intellectual life as action or doing» (Unruh 1994: 3-4). La manifestación más llamativa de la creatividad vanguardista seguramente es el manifiesto. Del «performance manifiesto», como lo apoda, dice Unruh en otra ocasión: «Generally, however, these performative texts are artistically richer than the average manifesto, and, resisting strict formal or generic classification, they frequently combine poetry, music, dance, narrative or ritual display» (Unruh 1994: 43).

¹² «Arte nuevo», en *España* (Madrid), 16 de octubre de 1920. Reproducido en Brihuega (1979: 197-202). Las citas se pueden leer en las pp. 200 y 202.

- Castro Borrego, Fernando (1995): «*Ut pictura poesis* en la modernidad – Del romanticismo al surrealismo», en: *Arte y escritura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 61-92.
- Debicki, Andrew P. (1994): *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington: University of Kentucky Press.
- Félez Lubelza, Concepción (1974): «Lo que hizo posible a Picasso: Sobre el vanguardismo y su estética», en: *Homenaje a Picasso*. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada 11, 199-207.
- Forster, Merlin H./Jackson, K. David (1990): *Vanguardism in Latin American Literature*. An Annotated Guide. New York: Greenwood.
- Fuentes, Víctor (1989): *Benjamín Jarnés – Biografía y metaficción*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989.
- Jiménez Millán, Antonio (1994): «De la vanguardia al nuevo romanticismo: La crisis de una ideología literaria», en: Gabriele Morelli (ed.): *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 251-271.
- Martínez Expósito, Alfredo (1995): «La infiltración del cubismo en el teatro joven de Gómez de la Serna», en: Fidel López Criado (ed.): *Voces de vanguardia*. La Coruña: Universidade da Coruña, 57-80.
- Pariente, Angel (ed.) (1985): *Antología de la poesía surrealista en lengua española*. Madrid: Júcar.
- Paz, Octavio (1974): *Los hijos del limo – Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Rodríguez, Juan Carlos (1980): «Poesía de la miseria/miseria de la poesía (Notas sobre el 27 y las vanguardias)», en: *Lecturas del 27*. Granada: Universidad de Granada, 335-378.
- Schwartz, Jorge (ed.) (1991): *Las Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Unruh, Vicky (1989): «Mariátegui's Aesthetic Thought – A Critical Reading of the Avant-Gardes», en: *Latin American Research Review* 24, 45-69.
- (1994): *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1991): *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- (1998): «Literatura, artes y vida en las vanguardias españolas», en: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.): *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Max Niemeyer, 47-53.
- (1999): «Vorkämpfer der einzig wahren Welt. Die Literaturkritik im Schußfeld hispanoamerikanischer Avantgardisten», en: Thomas Bremer/Jochen Heymann (eds.): *Sehnsuchtsorte*. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich. Tübingen: Stauffenburg, 223-233.

César Nicolás

Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo: Una imagen literaria, pictórica y fílmica

Dos teselas: mitos y *ut pictura*

Comenzaré recordando el mito de Edipo, que entraña una profunda paradoja: en él, la visión se convierte en ceguera, la ceguera en visión. Sófocles, *Edipo rey*. En el clímax de la tragedia, Edipo encuentra ahorcada a Yocasta. Oímos el relato del paje:

Él, apenas la ve, dando pavorosos bramidos, la suelta del lazo que la sostenía. Y ya que estaba tendida en tierra la desdichada –¡oh escena lastimera la que entonces vimos!– le arranca los dos largos y áureos broches con que adornaba sus vestiduras, levántalos en alto, y ... los clava en las órbitas de sus propios ojos, diciendo cosas como éstas: ‘No veréis ya más, ojos míos, ni cuanto yo estaba sufriendo ni cuanto yo estaba haciendo; sepultados en eterna noche, contemplad a los que jamás debierais haber visto, y nunca veáis a los que yo tanto deseé ver.’

Con tales lamentaciones, una y mil veces repetidas, se iba desgarrando los párpados y, enrojecidas las órbitas, iban enrojeciendo las mejillas, y a poco ya no eran gotas de fresca sangre las que corrían, sino una negra masa de sangre coagulada lo que bañaba todo.¹

La acción nos es narrada; no la vemos sobre el escenario. Aunque el paje acuda al estilo directo, Sófocles nos la muestra de manera *indirecta*. Por decoro, o para evitar dificultades escénicas. Pero, además, en homenaje a su primitiva fuente oral. Para compensar tal laguna, el relato, acudiendo a la *ékfrasis*, culmina en una representación verbal llena de plasticidad, que se nos queda grabada en la retina: al tiempo, nos hiere, nos ilumina y nos llena de horror. No se nos ahorra lo desagradable. Retomando un diseño milenario a buen seguro transmi-

¹ Sófocles (1959: 76-77, Versos 1265 y ss.)

tido por los rapsodas,² las palabras pintan la escena en una vívida *gradatio*, al tiempo cromática y cinética. Retengamos este dato: un instrumento afilado (sendos alfileres) penetra en los ojos y los desgarran, bañándolos en una granizada de sangre.

Entro en lo hermenéutico; subyace aquí una doble paradoja. Se nos dice que la luz de la verdad es cegadora. Mediante la ceguera física, Edipo rasga el velo de las apariencias, y adquiere la sabiduría y el don profético de la visión. Ciega en apariencia sus ojos. Pero, en realidad, los abre a lo profundo: ha penetrado en la visión *interior*. Visión que luego el surrealismo –Bataille entre otros– asociará con el «tercer ojo» – con el ojo pineal.³ Al abrir ese ojo, penetrando en lo oscuro, Edipo alcanza a ver lo invisible, a decir lo indecible; ha comprendido lo *irracional*. Algo muy importante para los griegos. Ahí están todas esas tradiciones órficas y dionisiacas, estudiadas por Dodds (1951).

¿Comienzo con Edipo? Sólo remonto un poco. Oigo en esto a Homero. Rodeado de un grupo, junto a una escalinata, recita el célebre pasaje de Polifemo (*Odisea*, IX, vs. 381-403), donde Ulises –convertido en *Nadie*– escapa y ciega al cíclope clavándole, con sus compañeros, una ardiente estaca en el ojo. O lo que es lo mismo: consulto este pasaje, voy a su lengua griega. Resuenan unas imágenes, unidas a onomatopeyas y efectos fonosimbólicos que apenas recoge la traducción. Y el relato, puesto en boca de Ulises, provoca un efecto si cabe más plástico:

De la suerte que cuando un hombre taladra con el barreno el mástil de un navío, otros lo mueven por debajo con una correa, que asen por ambas extremidades, y aquél da vueltas continuamente, así nosotros, asiendo la estaca de ígnea punta, la hacíamos girar en el ojo del Cíclope y la sangre brotaba alrededor del caliente palo. [...] Así como el broncista, para dar el temple que es la fuerza del hierro, sumerge en agua fría una gran segur o un hacha que rechina grandemente, de igual manera rechinaba el ojo del Cíclope en torno de la estaca de olivo.⁴

² Sobre la transmisión oral de la literatura en el mundo griego, recuerdo los estudios de Bowra (1966: 18 y ss.) y Bowra (1968: 1-52).

³ Bataille (1972); Larrea (1944: 44 y ss.). También pueden consultarse Bataille (1929) y Bataille (1931).

⁴ Homero (1970: 116). En el original abundan los grupos implosivos, y la aliteración de fonemas vibrantes, velares y sordos, que connotan fonoestilísticamente la acción, tiñéndola de golpes y sonidos chirriantes. Algo de esto llega a la traducción.

¿Y por qué Edipo? Más: ¿por qué ese Cíclope, símbolo de la visión única del amo del rebaño? Vayamos a nuestro siglo. Cabe la ceguera de otro persuasivo pastor: ese Jefe –ideológico, mercantil o político– *guía* de las masas; y tras él, un público gregario, manipulado y pasivo. Al hilo de ese ojanco, reflexiono y afilo: apunto a la visión fija y estereotipada del rebaño: dicta el Uno, lo idéntico, lo obvio; prima lo monológico y *uniformizado*; sangra de repente el *ojo* de la multitud.

Lector, ya nos ponemos en camino. Salgo a explorar algunas de las imágenes más provocadoras y obsesivas del surrealismo (el de un filo agudo perforando o desgarrando el ojo y, con él, las convenciones y cegueras de la visión), y me encuentro con que se hallan –y con un modo de representación no menos cinético y plástico– latiendo nada menos que en el teatro de Sófocles, en la bellísima *Odisea*. Más: te recuerdo que modulan un mito ligado al psicoanálisis. Y a lo que Jung, Durand y la crítica psicotemática denominan «arquetipos del inconsciente colectivo», «estructuras antropológicas de lo imaginario». ⁵ En definitiva: aviso de unos diseños inmemoriales. Y, con ellos, de unos arquetipos –afloren como motivos, símbolos o «temas»; los llames *imaginarios*– que subyacen en el modelo de mundo y en los sustratos culturales del receptor. Así que, ¡atención!, porque, andando los siglos, van a llegar transformados al surrealismo, cristalizando en un tópico en el que al menos la ceguera de Edipo –pero también la del Cíclope– late como resonancia psicoanalítica, mítica y compositiva. Estamos ante un intertexto fundamental.

Según me acerco a las vanguardias reparo en que, como ramas de un mismo árbol, alternan en ellas obras cinematográficas, pictóricas y literarias. Ciertamente: desde Simónides y Horacio, desde la *ékphrasis* o el *ut pictura* de los clásicos, ⁶ las relaciones entre las artes –empezando por la poesía y la pintura– han sido una constante de la Poética y la Estética occidentales. A poco que el crítico amplía su campo de visión, se sorprende no sólo de los fenómenos genéticos o de estricta inter-

⁵ Jung (1936); Durand (1960).

⁶ Como introducción al tema y a su devenir, vid. los estudios de Yates (1966); Lee (1967); Weinberg (1961); por no citar estudios como el de Praz (1970).

textualidad que relacionan unas obras con otras, sino del cúmulo de convergencias, invariantes y nexos (sémicos, formales y compositivos) que se producen entre las artes. Sobre todo, cuando presentan un mismo contexto histórico y una poética compartida.

Entro ya en el campo de los lenguajes artísticos comparados, y me asaltan ciertas dudas. ¿Sólo caben convergencias temáticas? ¿Por qué tantos estudios (supuestamente «científicos») abordan sólo el lado temático o, a lo sumo, el plano representativo, obviando esos otros aspectos –artísticamente claves– que involucran hechos de estructura, y aúnan lo semántico, lo pragmático y lo formal? Lo aviso: zahondo en una perspectiva semiótica. Una perspectiva que, lejos de resultar *sistemática*, se vuelve insuficiente si no la completamos con otros enfoques.

Miro por ejemplo a la Retórica. ¿Por qué tantos estudios comparados ignoran los aspectos retórico-compositivos –a mi juicio esenciales–, obviando esas figuras y tropos a que recurren las artes, sobre todo las temáticas o figurativas? Tales estrategias son no sólo verbales (como ocurre en la lengua y la literatura), sino también visuales (como ocurre en los códigos analógicos de la pintura y el cine). Y generan imágenes pictóricas o fílmicas que, como en literatura, tienen funciones estilísticas y compositivas, determinando el contenido y la representación.

Recuerdo, pues, lo señalado por Jakobson, Lotman y Mukařovský.⁷ Y ahora, según avanzo, lanzo nuevas hipótesis. Sospecho que las artes no son sólo lenguajes secundarios, sino que comportan unas estrategias retóricas comunes, que involucran al receptor. Que todas ellas acuden a un discurso figurado, elusivo, connotativo, indirecto; y que todas –incluso la música– se nutren en mayor o menor medida de ese arsenal de figuras y procedimientos retóricos, máxime cuando –como ocurre en las vanguardias– parten de un código artístico común y, con más o menos ingenio, estilizan el discurso hasta el hermetismo o la provocación. ¿Cómo ignorarlo cuando numerosos autores de la vanguardia se expresan en dos o más lenguajes artísticos, o los emplean conjuntamente?

⁷ A este carácter semiológico de las artes, vistas como lenguajes secundarios ligados por una serie de estrategias comunes, apuntaron tempranamente Mukařovský (1932 - 1947); Jakobson (1963: 126-127) y Jakobson (1967); Lotman (1970).

Resumo: junto a la convergencia temática, hay entre las artes una convergencia poética, retórica, histórica y semiótica poco o mal explicada. Todas ellas constituyen lenguajes artísticos y provocan unos efectos estéticos. Compartiendo numerosos recursos, se comportan como códigos complejos y conllevan análogas formas de comunicación. De ahí este corolario: tanto las obras literarias como las pictóricas y filmicas constituyen *textos* artísticos. Pueden ser leídas (o interpretadas) partiendo de unos procedimientos retórico-discursivos y de un circuito comunicativo que les resultan comunes, aunque varíen según los distintos lenguajes artísticos – y según los autores, corrientes y épocas.

Impactos del cine. La navaja en el ojo

No sólo teorizo. El movimiento se demuestra andando: parto de unas lecturas críticas, de unos textos visuales y literarios. Comienzo por el cine, por el arte más joven, y casi al final de un caudaloso trayecto. Vaya el lector a la primera de las ilustraciones (figura 1). Contemple, para empezar, esos fotogramas de la obertura de *Un chien andalou*, de Luis Buñuel (estrenada en 1929, con guión de Buñuel y Dalí). Vemos, primero, una sinécdoque de la parte: apoyándose en el pomo del ventanal, y mientras fuma, un hombre afila y prueba su navaja de afeitar (planos 1, 2 y 3). Atentos al personaje: lo interpreta nada menos que Buñuel, que se señala así como autor implícito representado: a partir del plano 12, no volverá a aparecer en pantalla. Una presencia anómala del director, que apunta a los posibles valores metadiscursivos (o autorreflexivos) de la obertura.

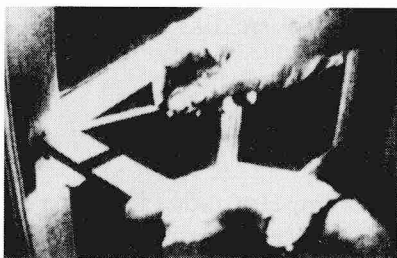
Me fijo en su reloj de pulsera, que sugiere y anticipa (forma redonda, y próximo a la navaja) las imágenes del ojo y la luna que luego se manifiestan. Los cristales del balcón están desnudos; acto seguido, con visillos (¡y al tiempo se destacan los párpados, cubriendo los ojos de Buñuel!). El director-personaje mira hacia abajo; reparemos (planos 2 y 4) en que esos párpados crean un paralelismo (se destaca lo velado) con esos visillos que –sorprendentemente– han aparecido en el ventanal (primera ruptura de la lógica narrativa). Y es que en los visillos (leitmotiv de toda la película, que hace cita expresa en el plano 25 a «La encajera» de Vermeer) ya se insinúan la luna y la nubecilla. En suma,



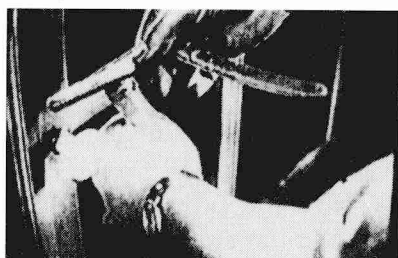
Fotograma 9/Plano 1



Fotograma 10/Plano 2



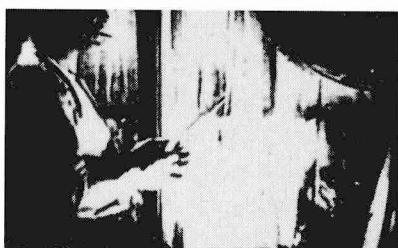
Fotograma 11/Plano 3a



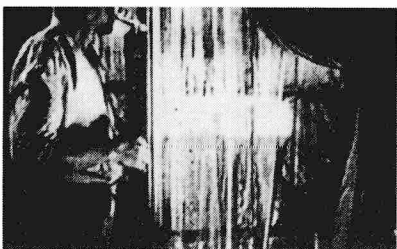
Fotograma 12/Plano 3b



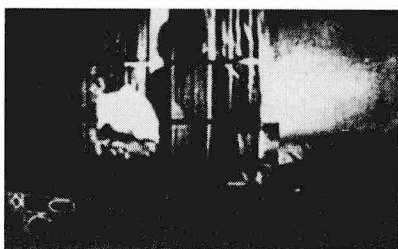
Fotograma 13/Plano 4



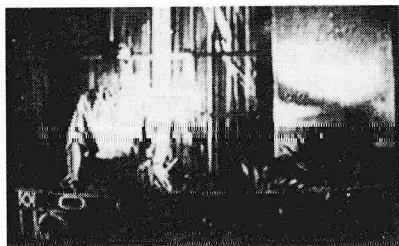
Fotograma 14/Plano 5a



Fotograma 15/Plano 5b



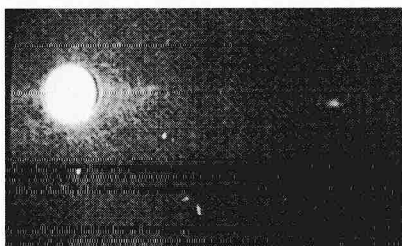
Fotograma 16/Plano 6a



Fotograma 17/Plano 6b



Fotograma 18/Plano 7



Fotograma 19/Plano 8



Fotograma 20/Plano 9



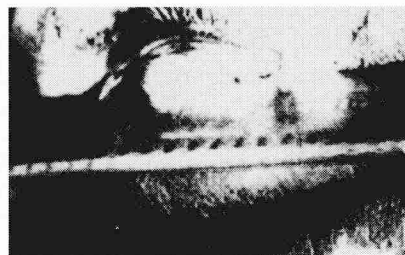
Fotograma 21/Plano 10a



Fotograma 22/Plano 10b



Fotograma 23/Plano 11



Fotograma 24/Plano 12

Fig. 1: *Découpage* en fotogramas de la obertura de *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel.

desde el primer instante, el film avanza poéticamente, subvirtiendo la lógica realista, los nexos metonímicos de la contigüidad. Por el contrario: va tejiendo su sintaxis mediante redes asociativas de carácter metafórico y onírico. Los motivos se repiten y articulan formando leit-motivs simbólicos. Ciertamente que sólo sugeridos: han de ser activados por el espectador.

¿He dicho espectador? Pues muy a propósito, porque (planos 5 al 7), acabada su tarea, el personaje-autor sale al balcón, y contempla la luna. Le vemos ahora convertido, precisamente, en espectador. La «nubecilla» (plano 7) que forma su bocanada de humo prefigura (nuevo encadenamiento por metáfora) la inmediata nubecilla longitudinal (con connotaciones de navaja y filo) que en el plano 8 ya avanza hacia la luna llena. Y ahora, mediante otro paralelismo y una nueva (y doble) metáfora cinematográfica, se introduce una yuxtaposición de imágenes simultáneas. Acudiendo al primer plano, y mediante un montaje alterno, los célebres planos 10 al 12 cierran la obertura y nos conducen a un final impactante.

Al tiempo que la mano del hombre (sorpresa: ahora sin reloj de pulsera, y con corbata) abre el ojo izquierdo de la mujer, y se dispone a seccionarlo, la luna (análoga a la niña del ojo) es atravesada en idéntica dirección por la nube (análoga a su vez a la navaja). Acto seguido, y ya en primerísimo plano, la pupila es seccionada por la hoja: el líquido ocular se derrama. Observemos las equivalencias metafóricas del ojo y la luna, de la nube y la navaja (¡y con un mismo movimiento de corte!). Estamos ante una doble y compleja metáfora fílmica que se eleva a símbolo metacinematográfico.

En efecto, la serie de metáforas culmina en un símbolo polisémico (la tachadura del ojo) que ha recibido sesudos comentarios. Para Jean Vigo, es una petición de un ojo distinto al habitual.⁸ Para Brunius (1929 y 1947), una agresión a las convenciones del «siglo del ojo», un romper la barrera entre el sujeto y los objetos, entre percepción y representación. Paul Ilie ve aquí una clave estética, una ruptura con el romanti-

⁸ *Apud* Sánchez Vidal (1984: 61).

cismo.⁹ Linda Williams (1981), una metáfora del film surrealista, una metaficción. Ahondo en esto, y coincido con Jenaro Talens:¹⁰ Buñuel pone en escena el punto de vista del espectador, inscribiéndolo en la materialidad de la pantalla. El espectador se convierte, simultáneamente, en sujeto y objeto de la acción: alguien que mira cómo un ojo es seccionado, alguien cuyo ojo es seccionado y alguien que secciona el ojo (Añado: que secciona el ojo del mismo modo que lo hace el director con su instrumento: esa cámara –implícita– que tacha y clausura la visión externa y pasiva; cámara *penetrante*, aludida en metáfora pura por medio de la navaja). Autor y espectador se desdoblan, han de intercambiar sus papeles. Actuando como símbolo de la nueva comunicación cinematográfica, la obertura introduce una poética y un punto de vista que permite al espectador articular de forma coherente las metáforas, el *collage* y la sintaxis transgresora del resto del film.¹¹

Pero la navaja en el ojo es también una llamada al surrealismo. Evoca el descuartizamiento dionisiaco de la narración. Y actúa como símbolo metacinematográfico no sólo de la fragmentación posterior de la película, sino de la nueva visión –aparentemente irracional– que han de adoptar la cámara y el espectador. Nos muestra la necesidad de tachar la mirada convencional y pasiva con que vemos o hacemos cine (y con el cine, la vida: no cabe ya ese falso *realismo* de la anterior narrativa, porque la vida es algo caótico e inconexo). Al igual que esa *cámara-navaja*, hemos de penetrarlo todo con ojos nuevos: ser espectadores y creadores críticos, desautomatizando nuestros hábitos.

Para ello, Buñuel lleva al cine dos poderosos instrumentos retórico-compositivos: el símbolo y la metáfora. En clave surrealista, el montaje metafórico trastoca la sintaxis metonímica, la lógica narrativa y el mo-

⁹ Ilie (1972: 253-254). El corte permite que el ojo seccionado continúe viendo, pero la pupila registra ahora una imagen disyuntiva que remite a la dislocación sensorial del surrealismo.

¹⁰ Talens (1986: 59 y ss.). Remito al lector a los apéndices de este estudio (pp. 97-212), donde se recogen el guión literario, el *découpage* en fotogramas y un cuadro sinóptico del film.

¹¹ Deben también consultarse estudios como los de Téllez (1991: 152-155) o los muy notables incluidos en el monográfico de Dubois/Arnoldy (1993), pertenecientes a Dubois (pp. 23-42), Michel Marie (pp. 43-46), Williams (pp. 47-60) y Jean-André Fieschi (pp. 181-185).

delo novelístico que –desde Griffith– había utilizado buena parte de la cinematografía anterior.¹² Al desestructurar las convenciones fílmico-narrativas, al pedir que percibamos y reconfiguremos de otro modo, se rechaza no sólo el realismo; también el lirismo fácil y postizo.¹³ Y, sobre todo, al mirón satisfecho – al simple *voyeur*.

Así pues, esta obertura, lejos de ser gratuita o meramente provocadora, está –aunque sea *inconscientemente*– muy calculada. Pone en escena la obra y, a través de la metáfora y el símbolo, abre una nueva poética y retórica cinematográficas. Apela a la mirada de la cámara y del espectador. También a su memoria literaria y artística: la película abunda en homenajes, citas y parodias.

Y vuelvo con esto a la materia comparada, porque la imagen del ojo seccionado modula un mito psicoanalítico y trágico (la paradójica ceguera de Edipo) cuyo sesgo crítico atañe a la propia teoría de la lectura, y llega a Paul de Man (1971). Como Edipo, Buñuel ciega la mirada externa para que surja la interna, y lo hace en ambas instancias comunicativas. No sólo eso; la doble imagen fílmica implica otros lenguajes, y transforma una amplia serie de intertextos. O lo que es lo mismo: la navaja en el ojo remite a su vez a unos motivos y diseños que ya constituían –cuando se rueda la película– figuras de uso en la literatura y pintura de la época. En plena revuelta surrealista, Buñuel retoma una tradición de ruptura que ha pasado por Lautréamont. Y no hace sino trasladar al cine –para desautomatizarla y culminarla– una isotopía poética que, con distintas variantes, se había convertido en tópico y símbolo revulsivo de las vanguardias.

¹² Véase al respecto Gimferrer (1985).

¹³ Pongo por caso: el que, a ojos de Buñuel y Dalí, habían cultivado J. R. Jiménez y Lorca, parodiados *ambos*, a mi juicio, en la escena de las sogas, el burro muerto (cita de un *putrefacto* Platero), el piano (¿no lo tocaba Lorca a sus amigos, y con aires *flamencos*? Para colmo: acaba de publicarse el *Romancero gitano*) y la pareja de seminaristas (planos 137 y ss. de la película).

El picotazo del poeta. De Richter a Lautréamont

Relámpagos del Romanticismo. Nos interesa uno de Richter. Viendo representado el ojo divino en el interior del triángulo, denuncia Jean Paul: «Dios pintado como un ojo irradiante no es ya sino una órbita negra y cavernosa.» La imagen impresiona a Hugo quien, según Béguin, la reprodujo varias veces hablando de «un agujero vacío y de un ojo reventado», y de «una órbita vacía en el fondo de los cielos».¹⁴ Medite el lector sobre esta tachadura: donde el gran ojo bíblico, tras el *Sturm und Drang* se abre un cráter vacío –gruta, noche, ojo reventado– que alcanza al sueño de la Razón.

1868: Lautréamont ha publicado un libro *maldito*. Canto VI de *Maldoror*. Desde su inicio, surge un metadiscurso, una clara autorreflexión.¹⁵ Tras la historia de Mervyn, y habiendo definido la belleza como «el hallazgo fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas», Ducasse (estrofa 7) intercala el relato del loco del Palais-Royal, que se abre con esta maldición, rítmica y onomatopéyica:

Mon père était un charpentier de la rue de la Verrerie ... Que la mort des trois Marguerite retombe sur sa tête, et que le bec du canari lui ronge éternellement l'axe du bulbe oculaire! (Mi padre era un carpintero de la calle de la Verrerie ... ¡Que la muerte de las tres Margaritas caiga sobre su cabeza y que el pico del canario le desgarré eternamente el eje del globo ocular!).¹⁶

¹⁴ *Apud* Larrea (1944: 52), que recoge en nota ambas citas.

¹⁵ Planean la ironía y la parodia. El autor, bajo la máscara de Maldoror, dice que va a *novelar* (asistimos, en efecto, a una mezcla perturbadora del relato épico-paródico y el poema en prosa), reflexiona sobre la obra y la «labor irrealizada»; habla de hacer «poemas instructivos». Y exclama: «Je me suis aperçu que je n'avais qu'un œil au milieu du front! Ô miroirs d'argent, incrustés dans les panneaux des vestibules, combien de services ne m'avez-vous pas rendus par votre pouvoir réflecteur!» (¡He notado que no tenía yo más que un ojo en medio de la frente! Oh, espejos de plata, incrustados en las paredes de los vestíbulos, cuántos servicios no me habéis prestado con vuestro poder reflector!).

¹⁶ Lautréamont (1868: 237 y ss.) y Lautréamont (1970: 255 y ss.). Remito entre paréntesis a las páginas correspondientes del texto francés. Andrés Sánchez Robayna (1988: 234) ya aludió, en brevísima nota, a la prelación cronológica de esta imagen respecto al caso Brauner, que veremos luego.

Aclaro: las «tres Margaritas» son sus hermanas, a las que el loco (que al final será coronado con un orinal y bautizado como *Aghone* por Maldoror, aquí paranarratario) les regaló un canario de hermosos trinos, «gracia fugaz» y «sabias formas». «Genio de la casa», que será aplastado en su jaula de mimbre por los «tacones claveteados» del padre, «ciego por la cólera» (p. 238). Se narra luego la hermosa agonía de ese «copo de plumas». Llenas de dolor, las tres hermanas aparecen al cabo muertas en la perrera («Como no podíamos sacarlas de allí –explica el loco (p. 239)– porque, fíjese bien en esto, estaban estrechamente abrazadas las tres, fui a buscar al taller un martillo, para deshacer la vivienda canina. Empecé inmediatamente la obra de demolición»).

Entro en mi lectura: estamos ante una alegoría metapoética, de carácter profético, donde el canario simboliza al poeta *maudit* – y con él, a la nueva poesía simbolista. Está escrito, seguramente, en 1867: acaba de morir Baudelaire. En tal contexto (hay muchas claves autorreflexivas, que se inician con el mismo nombre de la calle: *Verrerie*, ‘Cristalería’), esas «tres Margaritas», además de remitir a la pasión de Cristo (las tres marías) y de paso a las golfas parisinas (si «hermanas» para Baudelaire, también para Ducasse), podrían aludir al tópico de unas artes hermanas (poesía, música y pintura) íntimamente unidas para el simbolismo.¹⁷ En suma: se trata de una *mise en abyme* críptica, de carácter disémico. O si queremos: de una metaficción implícita, refleja, sémicamente desdoblada.

De ello dan cuenta los abundantes indicios que, diseminados en el texto, encadena la lectura, siguiendo los hilos de una alegoría formada por símbolos disémicos y metáforas puras. Si, con el nombre de la calle, el autor implícito avisa de un posible desdoblamiento autorreflexivo que queda dentro –a su vez– de un canto marcadamente metaficcional, acto seguido, el recurso al retruécano y el quiasmo especular

¹⁷ Lo que se sugiere en diversos pasajes: «[...] les trois Marguerite, quand elles s'aperçurent que tout espoir allait être perdu, se prirent par la main, d'un commun accord, et la chaîne vivante alla s'accroupir, après avoir repoussé à quelques pas un baril de graisse, derrière l'escalier, à côté du chenil de notre chienne. [...]. Elles se traînèrent jusqu'à l'intérieur du chenil, et s'étendirent sur la paille, l'une à côté de l'autre. [...] Et nous retirâmes, des décombres, l'une après l'autre, après les avoir séparées difficilement, les filles du charpentier» (Lautréamont 1868: 238-240).

acentúan el tema metapoético, provocando efectos en espejo (p. 238: «J'avais acheté un serin pour mes trois soeurs; c'était pour mes trois soeurs que j'avais acheté un serin»). Abundan las alusiones a la música de la poesía y a lo reflejo; el canario es símbolo de Baudelaire.¹⁸

Pero además del «genio», el talento, o la «gracia» (atributos del artista: p. 238), términos de carácter técnico invaden el contexto semántico y avalan nuestra hipótesis. Para empezar, los relativos a la música, o ese *étudier les formes savantes* («estudiar las sabias formas») que adoptan los «trinos» (los poemas) del pájaro-poeta (p. 238). Me fijo en otros, que asociamos de inmediato con las artes plásticas, como *atelier* (taller), *instruments* (herramientas), *travail* (trabajo), *œuvre* (obra), *construction* (construcción), así como ese inicial *charpentier* (carpintero) que, referido al oficio del padre, resulta doblemente significativo, pues tiene un valor paródico, irónico-burlesco, aludiendo a la armazón o «carpintería» convencional que se impone, como norma y «deber», en su trabajo. Así pues, debemos asociarlo no ya con el padraastro de Baudelaire (en todo antagónico al hijo), o con el que pudo tener Ducasse (hijo de madre viuda): en este contexto remite, ante todo, al autor y el público de consumo – falta de libertad, lleno de resentimiento y violencia, ese «padre» la ha tomado con el canario-poeta, cree que sus cantos se burlan de su persona.

En manos del hijo, las herramientas de ese simbólico «carpintero» (como *marteau*, ‘martillo’, p. 239) cobran un carácter revolucionario, reflejando la ruptura artística iniciada por Ducasse, esa *délivrance négative* o «liberación negativa» (p. 240). Si, con ayuda de la madre, y para rescatar el cadáver de las hermanas, *Aghone* (doble de Maldoror, y reflejo a su vez de Ducasse) rompía a martillazos la «perrera», situada no lejos de un disémico «barril de grasa» (¿alusión a unos *grasientos* géneros de consumo, incluido la ópera?), todo hace pensar que «jaula», «perrera» y «barril de grasa» suponen referencias peyorativas (y alegóricas) a las torpes (y coercitivas) producciones del padre (trasunto, insis-

¹⁸ Señalé antes los relativos a la música; valga éste respecto a la pintura: «Le mouvement de ses ailes ne s'offrait plus à la vue, que comme le miroir de la suprême convulsion d'agonie» (El movimiento de sus alas no se ofrecía a la vista sino como el espejo de la suprema convulsión agónica) (Lautréamont 1868: 238). Por lo demás Blanchot (1963: 65 y ss.) ya sitúa a Baudelaire como fuente clave de *Maldoror*.

to, de la «carpintería» y leyes del género; del arte académico y burgués, en suma): Lautréamont ha iniciado «l'œuvre de démolition» (p. 239), que las vanguardias culminarán.

Recuerdo lo dicho por Benjamin (1972) sobre Baudelaire. Ducasse también se pregunta: ¿es posible la poesía en una sociedad capitalista? Parece que sólo cabe el «silencio» y, como mucho, esos «fragmentos» de la jaula (p. 239). «Lo que sé es que el canario no canta ya» («Ce que je sais, c'est que le canari ne chante plus»), concluye lúcido el loco al acabar su relato (p. 240). Tras la locura de Hölderlin, el suicidio de Nerval y la reciente muerte de un afásico Baudelaire, ¿anuncia Lautréamont la llegada de Mallarmé y de Rimbaud, el silencio en la poesía? En cualquier caso, la maldición proferida contra ese padre «carpintero» (recordemos las dificultades de Baudelaire con su padrastro, pero también con el público) se vuelve ahora más clara: «que le bec du canari lui ronge éternellement l'axe du bulbe oculaire!» («¡que el pico del canario le desgarré eternamente el eje del globo ocular!»).

La imagen no es sólo una hipérbole inquietante, a la vez acústica y plástica (la onomatopeya de fonemas velares y sordos connota la perforación y desgarramiento del ojo; en la expresión desiderativa, el «picotazo» –como un tornillo– ha de ser tormento eterno, y profundizar hasta el centro o cruz del globo ocular, resumido en la emblemática X de *axe*). Es que además –si no me equivoco–, en pleno siglo XIX, y mucho antes de *Un chien andalou*, esta perforación del ojo remite, en no pocos rasgos –incluso los fonosimbólicos– al conocido episodio del Cíclope (Lautréamont cita indirectamente a Homero, convertido aquí en intertexto clave).¹⁹ E inaugura un triple tema, que va a quedar adherido a nuestra memoria. Me refiero, por supuesto, al contenido revulsivo (el más evidente), pero sobre todo al edípico y al metapoético; su interacción provoca un poderoso *extrañamiento*, porque cada uno de esos temas se desliza y superpone sobre el anterior.

Pero hay más. Funcional y compositivamente –si la comparamos con la de Buñuel– la imagen de Lautréamont también se dispone a

¹⁹ Extraño palimpsesto: de ser esto así, empieza a generarse una semiosis donde el ojo del padre «carpintero» se equipara con el del cíclope. Por lo demás, Jean/Mezei (1974: 61 y ss.) ya advirtieron el modelo y la presencia latente de Homero en el Canto I, estrofas 8 (*Ilíada*) y 9 (*Odisea*).

modo de «obertura» (abre un relato, sólo que hipodiegético, de segundo grado, intercalado en el Canto VI). Y conlleva, por si fuera poco, reminiscencias bíblicas (subyace la pasión de Cristo, hijo de un «carpintero»). Se desea que el *padre*, símbolo del autor realista, del público *filisteo* y, si se me apura, del Dios bíblico –tan denostado por Maldoror–, sea martirizado y cegado eternamente por el pico agudo y silencioso del cantor extinto –mientras el hijo vagabundea, hace cosas extrañas y pasa por loco, tras esa «obra de demolición».

Añado ciertos datos: la obra de Lautréamont será traducida por primera vez al español en 1925 por Julio Gómez de la Serna; y –¡qué curioso!–, vemos ahora que el título de Buñuel (lo de *Un chien andalou* ha sido considerado absurdo, pues no sale ningún can en la película) tiene no poco que ver con la perra y la perrera de Lautréamont. No sólo eso: conviene recordar que el proyecto inicial de Buñuel (y con el que obtuvo financiación de su madre) era irse a París para rodar una película basada en un *capricho* de Ramón Gómez de la Serna.

Tras una pedrada de Ramón, Larrea ciega al cíclope

¿He dicho Ramón? Estamos en 1910. Ha comenzado a cumplirse la profecía de Lautréamont. Tras Rimbaud y Mallarmé, han estallado las vanguardias. Desde Madrid –abriendo una proclama incendiaria– Ramón saluda al futurismo:

¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modernismo! ¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! ¡Antiuniversitarismo! ¡Tala de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en un ojo de la luna! ¡Movimiento sísmico resquebrajador que da vueltas a las tierras para renovarlas y darlas lozanía! ¡Rejón de arador!²⁰

«¡Pedrada en un ojo de la luna!» Reparemos en esta imagen entre humorística y provocadora, dispuesta de nuevo en la obertura, ahora de un manifiesto. Imagen plástica y directa, todo un eslogan para nuestra vanguardia. Es la bisagra que liga a los *raros* con nuestro surrea-

²⁰ Tristán (Ramón Gómez de la Serna): «Proclama futurista a los españoles», en: *Prometeo* 20 (1910). *Apud* Rozas (1974: 101).

lismo, a Lautréamont con Buñuel. Debe recordarnos algo: el pico del poeta desgarrando el ojo del padre – el «carpintero» de Lautréamont. Debe anticiparnos algo: la navaja y la nubecilla que seccionan la luna y el ojo en *Un chien andalou*. Toca lo inquietante, pero, bañada por la aurora vanguardista, haciéndose ahora explícitamente metapoética, se torna risueña, fertilizante, solar.

Cierto, han cambiado los motivos: prima el impacto. Todo se ha vuelto arrojadizo y cinético. El agudo pico del pájaro (se anticipa ya el movimiento de la navaja) se ha convertido en «pedrada» (de niño, de payaso, que apaga en el arrabal un farol). Ea –parece decírsenos–, nace un nuevo día, y con él el arte *nuevo*. Se acabó esa fuente lánguida y nocturna de inspiración poética; y con ella, los *Complaintes* de Laforge, llenos de *pierrrots* bajo la luna, o ese Lugones del *Lunario sentimental*. La vanguardia es *blasfema*, nace hablando en prosa. Se desmitifican hasta los últimos lunarios y reductos del siglo anterior. El «ojo de la luna» simboliza a toda la literatura sentimental y posromántica que llega del XIX. Lo nocturno, sentimental y «femenino» del posmodernismo inmediato es golpeado por tan insólito (y agudo) proyectil. Golpe a lo pasivo, a la creación epigonal y refleja, como la luz de la luna – y más: pedrada al lector *hembra*.

Pero la pedrada en el ojo nos anuncia algo: viene seguida de un movimiento sísmico, de una erupción violenta. Se rompe ese ojo, y sobreviene un súbito resquebrajamiento, un voltearse de tierras, que resuena –de nuevo– onomatopéyicamente, como en el texto de Homero, como en la imagen de Lautréamont (la aliteración de la /r/ provoca, en este contexto, otra isotopía fonosimbólica, que se hace eco de la doble rasgadura metafórica que se produce en la tierra y en el ojo de su satélite). Parecía que faltaba el clasema de ‘filo’, la noción de lo agudo y penetrante, que todo se quedaba en el impacto. Pero no: la pedrada, acompañada del inmediato resquebrajamiento sísmico, desemboca –en secuencia gradativa, y llena de coherencia interna– en el fértil calado de lo subterráneo, que manifiesta, seguidamente, ese simbólico «rejón de arador».

En definitiva: a raíz del impacto sobre ese ojo y, con él, sobre ese viejo órgano lírico, se ha removido y penetrado la tierra. Resplandecen fuegos ocultos: Picasso, la Sezession, el futurismo, Apollinaire, Ramón. Irrumpe toda una cordillera artística, todo un optimismo solar que irá

haciendo añicos la *Grand guerre*. Unida a los imaginarios de la fertilidad, nace la imagen simultánea. No ha desaparecido Edipo, ni su paradoja: se hace una relectura vitalista del mito. Ramón nos dice, ni más ni menos, que esa pedrada que ciega (bárbara, primitiva – hoy diríamos: contracultural) provoca un cataclismo, pero alumbra una nueva aurora para las artes. Con música de Wagner (anoto: citado también en el fondo musical de *Un perro andaluz*) y ecos de Nietzsche, resuenan, entrechocándose, los mitos de Apolo y la Venus Urania, de Perséfone y Plutón.

A partir de ahora, con las vanguardias, se va a ir acuñando –en el terreno de la imagen, y sea por metáfora, metonimia o sinestesia– una nueva invariante poética. Me refiero a la isotopía genérica FILO= → VISIÓN. El clasema que caracteriza a un objeto como ‘afilado’ o ‘agudo’ se proyecta violentamente sobre el ojo, con efecto perturbador o mutilador. Junto a su carácter cruel, revulsivo o chirriante (subyacen Sade y el sadomasoquismo; no hay ahora tanto un estricto realismo como una óptica y estética de ruptura; se apela al impacto y la crueldad; lo representado nos provoca grima u horror), esta familia de imágenes linda con la sinestesia (convergen de forma violenta dos sensaciones, la visual y la táctil). Y deviene en tópico representativo de lo anómalo e inquietante, pero también de una nueva visión artística. Hemos de ver las cosas desde ese ojo herido, mutilado o *anómalo* – fragmentado y, no obstante, *reconfigurador*.

En efecto: el acto de fragmentar, cercenar, tachar o perforar la visión (varían los instrumentos, dando un repertorio codificable: con una espina, un clavo, una aguja, un pedrusco, un alfiler, una cuchilla, una espada, una navaja, etc.) pasa a convertirse en una constante sémico-artística que modulan (mediante tropos y diseños comunes, y ello en las diversas artes) numerosas imágenes de la vanguardia. Ha habido una radical inversión. Contrariamente a lo que ocurre en la invariante inversa VISIÓN=FILO,²¹ la visión actúa aquí como sujeto

²¹ Ingente familia sinestésica, con muestras lexicalizadas, que incluye esas hipérboles amorosas que arrancan de la poesía árabe y petrarquista donde la mirada o los ojos de la amada se convierten en objetos afilados que «hieren» o «desangran» al amante.

paciente, y sufre la acción de un objeto cortante o puntiagudo, que la hiere, la perturba o la ciega, remitiéndonos tanto al *extrañamiento* de los formalistas rusos como al *unheimlich* de Freud.²² Si Larrea, abriendo su obra, escribía:

Acabo de desorbitar
al cíclope solar

Filo en el vellón
de una nube de algodón
a lo rebelde a lo rumoroso
a lo luminoso y ultratenebroso²³

puede observar el lector que, con sólo seis versos, ya se tiñe el episodio del Cíclope de claras connotaciones metapoéticas. Y se prefigura al tiempo, de forma bien atrevida (en una imagen doble que conecta el filo con la nube, la nube con la lana y el rebaño de ovejas, y todo ello, a su vez, con una vanguardia ultraísta y rebelde, acompañándose ¡de nuevo! con la onomatopeya) la posterior *nube-navaja* de Buñuel. Pero, ¿por dónde iba? De pronto se me viene, descubriendo lo inquietante en el mundo de lo microscópico, otra significativa (y temprana) imagen de Ramón:

Su ojo mordore tenía una pinta tan intensa, que no hay bujías que se la puedan calcular. Parecía esa pinta [...] un destello hacia dentro, como si el alfiler candente y perforador de la muerte hubiese abierto en aquellos ojos el agujerito que diese al otro lado.²⁴

Muerte, erotismo, premonición. De Granero a Brauner

Vaya, ha salido la muerte. Y con ella –de nuevo– la tragedia. Entro en otra clave del surrealismo: el lado artístico de la vida, o si queremos, los nexos –fruto del *azar objetivo*– que relacionan la vida y el arte. Comienzo por un suceso histórico, divulgado por la prensa de la época.

²² Sobre estos repertorios de invariantes e imágenes doy cuenta en Nicolás (1983: tomo III, 764 y ss.).

²³ Juan Larrea, «Evasión» (1919), en: Larrea (1970: 49).

²⁴ Gómez de la Serna (1914/1921: 86).

Ocorre nada menos que en Madrid, en la corrida celebrada el 7 de mayo de 1922. Lo recoge y detalla Cossío en su célebre tratado de tauromaquia.²⁵ Ha muerto Manuel Granero –sucesor de Joselito y, como él, prototipo del torero apolíneo– a resultas de una terrible cornada. Justo al entrar a matar, el quinto toro («Pocapena»), tras cornearle en el muslo, le derriba contra la barrera y le empitona por el ojo derecho. Leo el parte médico: con fractura de esta cavidad, el pitón prosigue por la fosa cerebral media y, atravesándola en toda su extensión, le destroza la masa encefálica. Premonitoriamente, el torero iba vestido de catafalco y oro.

Inspirándose en tan espantoso suceso, Bataille incluye en su *Historia del ojo* (relato publicado en 1928, antes de la película de Buñuel) un capítulo («El ojo de Granero») enmarcado en la corrida.²⁶ He aquí su final; al contemplar la cogida, Simone alcanza un nuevo –y definitivo– orgasmo:

Ce qui suivit eut lieu sans transition, et même apparemment sans lien, non que les choses ne fussent liées, mais je les vis comme un absent. Je vis en peu d'instants Simone, à mon effroi, mordre l'un des globes, Granero s'avancer, présenter au taureau le drap rouge; puis Simone, le sang à la tête, en un moment de lourde obscenité, dénuder sa vulve où entra l'autre couille; Granero renversé, acculé sous la balustrade, sur cette balustrade les cornes à la volée frappèrent trois coups: l'une des cornes enfonça l'oeil droit de la tête. La clameur atterré des arènes coïncida avec le spasme de Simone. Soulevée de la dalle de pierre, elle chancela et tomba, le soleil l'aveuglait, elle saignait du nez. Quelques hommes se précipitèrent, s'emparèrent de Granero.

La foule dans les arènes était tout entière debout. L'oeil droit du cadavre pendait.²⁷

¿He dicho un *nuevo* orgasmo? Me explico. Por medio del *collage* metafórico y el montaje alternio y simultáneo (como luego en Buñuel), se crea un paralelismo simbólico-compositivo entre el deseo y la cogida: uno es metáfora del otro. O lo que es lo mismo: basándose en los atributos fálicos del pitón y en las semejanzas entre el sexo femenino y el

²⁵ Vid. Cossío (1969: tomo III, 410-411).

²⁶ Bataille (1928: 103-106). En 1928 este relato había sido publicado como anónimo.

²⁷ Bataille (1928: 105-106).

ojo, Bataille orquesta –y ello, de principio a fin del capítulo– una vasta metáfora narrativa donde se unen el ojo y la vulva, el erotismo y la muerte. Asistimos al espasmo final de Simone, penetrada poco antes por el narrador-personaje en los túneles de la plaza, al lado de los urinarios. El orgasmo culmina cuando la muchacha, excitada, contempla desde las gradas la cornada a Granero (cuyo ojo, como simultáneamente el deseo de la joven, es ahora «penetrado» y «poseído» en profundidad por el asta). Bajo la provocadora imagen del pitón en el ojo (planean Pásife y el minotauro), tres claves del surrealismo, tres transgresiones radicales (la escritura poética, el erotismo y la muerte) convergen y se funden de golpe.

Entro en la pintura. Voy al caso inverso: la creación entendida no ya como experiencia estética, sino como premonición visionaria. Un postulado de las vanguardias (a saber: que la obra crea un mundo propio; que ese mundo ya no imita lo externo, sino que es imitado por la vida) cobra un giro pragmático. Para los surrealistas, la creación artística cambia el mundo, anticipa y transforma la vida, guarda con ella sutiles vasos comunicantes. Al igual que el sueño, es un hecho artístico-*biológico*, fortuito y objetivo, una casualidad necesaria, un deseo que aguarda su cumplimiento, su realización estético-vital. Como los mecanismos oníricos, entraña el don profético de la visión.

El suceso que voy a referir le resultará conocido al lector. De él han dado cuenta, entre otros, Pierre Mabilie, Juan Larrea, Ernesto Sábato, Marcel Jean.²⁸ Es la noche del 27 de agosto de 1938. En París hace un calor asfixiante. En el estudio del canario Óscar Domínguez, se han reunido varios amigos surrealistas. Están Remedios Varo, Tanguy y su mujer, Víctor Brauner, Esteban Francés. Se bebe mucho. De repente, por una tontería, estalla una discusión entre Francés y Domínguez, quien agarra una botella –otros hablan de un vaso, quien de un cenicero– y se la arroja a Francés, con la *casualidad* de que falla la

²⁸ Vid. por ejemplo Mabilie (1939); Larrea (1944: 41 y ss.); Jean (1989: 57). Destaco, por su amplitud, las reflexiones y la interpretación mítica de Larrea, quien llama la atención sobre los nexos entre la película de Buñuel y el caso Brauner (con un considerable error cronológico, y diversas inexactitudes, como veremos de inmediato).

puntería. Da igual: el objeto –sea el que fuere–, tras rebotar en la pared, lo recibe Brauner en plena cara, desplomándose con el ojo izquierdo destrozado. El pintor rumano quedará tuerto.

Lo curioso es que Brauner venía realizando – ¡no desde 1931, como se asegura, sino desde trece años antes: desde 1925, como pretendo demostrar!²⁹ – una serie de obras unidas, entre otras cosas, por este leitmotiv: el ojo (sea el izquierdo, sea el derecho; en ocasiones ambos) aparece reventado o atravesado por un objeto de carácter fálico y penetrante, semejante a una varilla o cuchillo, o por el asta de un minotauro. Es más: consta que el propio Domínguez estuvo atormentado días antes por sueños y presagios. Marcel Jean atestigua que pintaba por entonces un cuadro con claroscuros y grandes esferas agrietadas, que empezaron a parecer –a la luz del accidente– globos oculares desgarrados.³⁰

²⁹ En efecto, tanto Mabilie como Larrea se basan en un autorretrato al óleo de Brauner –aparece tuerto– de 1931, y en la serie de obras posteriores con el leitmotiv de los ojos perforantes o perforados. Parecen desconocer las dos pinturas que voy a comentar, bastante anteriores. Ello invalida buena parte de las interpretaciones de Larrea, que supone la resonancia de *Un chien andalou* en el pintor rumano (y luego, un lapsus o «censura colectiva» de los surrealistas). Hipótesis falsa, pues se olvidan tanto esas pinturas anteriores, como los numerosos intertextos que hemos ido examinando, amén de los que veremos. Es más: la cogida de Granero podría haber inspirado algunos óleos y dibujos de Brauner adscritos al minotauro y el ojo que, con los de 1931 y 1933, aparecen reproducidos en el libro de Larrea. Veo más interesante su observación (Larrea 1944: 51) de que «tanto las afirmaciones de Nerval, Rimbaud, Lautréamont y Breton como *El perro andaluz* y el ‘caso Brauner’ –e incluso el Romanticismo– son piezas de un mismo complejo orgánico». Un conjunto que representa, según Larrea, «el designio inherente a la naturaleza de la COLECTIVIDAD de que la INDIVIDUALIDAD, esto es, cada uno de sus individuos, alcance aquel estado que la pérdida del ojo individual significa: el estado de Videncia. O si se prefiere: el estado de Conciencia que supone el dominio de la doble vertiente del conocer y del ser conocido, aboliendo el cortocircuito determinado por la presencia obliteradora del yo».

³⁰ Jean (1989: 57). Podemos citar composiciones no menos premonitorias, como el *Cadavre exquis I. Collage* que, fechado en 1937, fue compuesto por Domínguez en colaboración con Jean Arp y Sophie Tauber. En su parte inferior se advierte una punta afilada (a modo de daga) penetrando en un ojo femenino. Reproducida en Castro (1978: 126).

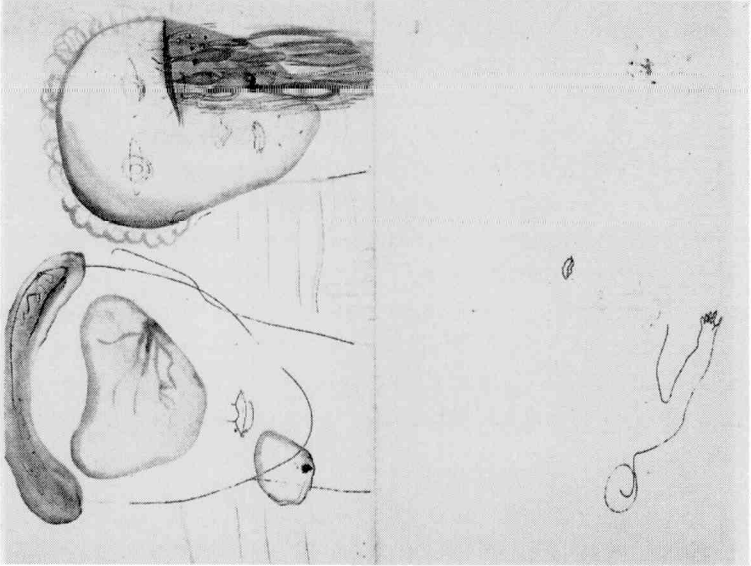


Fig. 2b: Victor Brauner, Sin título, circa 1927.

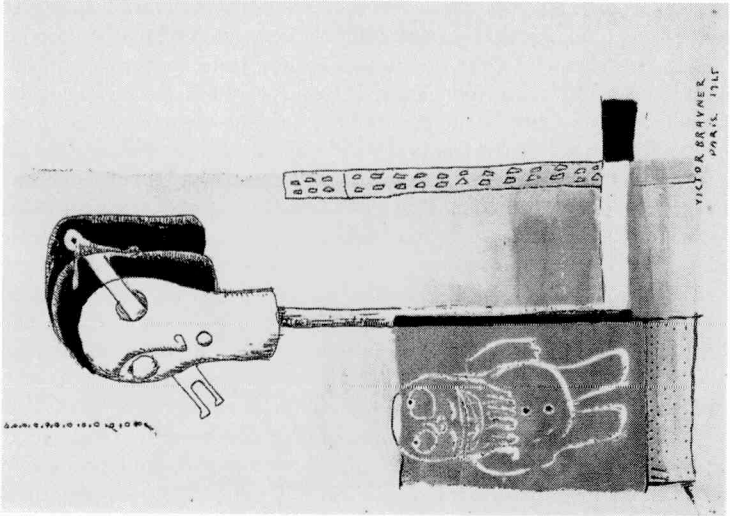


Fig. 2a: Victor Brauner, Sin título, 1925.

En efecto: los comentaristas recogen varias pinturas de Brauner, pero sólo se detienen, junto al de 1931, en un posible autorretrato al óleo fechado en 1933, donde el pintor rumano aparece con el ojo cerrado, y del que sale una varilla rematada en una «D» mayúscula, que ha sido asociada a la letra inicial del apellido de Domínguez. De ser así, la premonición artística y el azar objetivo se cumplirían, creándose una insólita ósmosis –unos *vasos comunicantes*– entre el autorretrato y el posterior hecho biográfico. Doy cuenta de ambos óleos. Pero, tratando de evitar una referencia tan visible, y ya conocida, entro en la lectura de dos pinturas de Brauner cronológicamente anteriores –ambas sobre papel– no menos reveladoras, y acaso más valiosas. Los críticos las olvidan.

Asómese el lector a la primera (figura 2a). Se trata de un *collage*, fechado en París, 1925. Me llama la atención su estructura compositiva: genera una serie de polisemias. El centro lo ocupa una simbólica U, formada por dos ejes verticales y paralelos. A la izquierda, el bastón que sujeta la cabeza, como de maniquí. A la derecha lo que, en principio, parece un alto edificio, con sendas hileras de ventanas. Uniéndolos transversalmente, y abajo, un eje horizontal (negro y blanco) al que volveré luego. A su izquierda, sobre un plano con fondo entre morado y añil aparece, en blanco, muy esquemático, un hombre de barba y bigote. Apunto a otro posible autorretrato de Brauner; las llevase o no el pintor en 1925, el artista que llegaba a París solía dejarse barbas.

La cabeza sobre el bastón ya nos entrega esa imagen inquietante: el ojo izquierdo vaciado por un extraño *puñal*. Lo penetra en oblicuo, atraviesa diagonalmente la cabeza y acaba saliendo tras el pómulos derecho con dos extrañas patitas. ¿Si no tiene punta, cómo pudo entrar? Nos lo aclara una coherente metáfora animista. La empuñadura –montada sobre un desdoblamiento visual del cabello-capucha– representa la cabeza de un ave palmípeda, con ojo y largo pico: junto a la hoja que perfora, se connota el picotazo del ave. ¿Recuerda el lector? Consciente o inconscientemente, estamos ante una cita indirecta del texto de Lautréamont, que subyace como intertexto insoslayable.

No hemos visto lo más importante. El diseño en U provoca un fuerte espesor semántico-representativo; contiene un cruce (un ensamblaje abrupto) de formas simbólicas, a mi juicio disémicas. En primer lugar, su forma en U puede evocar –por metáfora visual– no sólo esa

letra, sino –esquemáticamente– las astas de un toro. Los contrastes del blanco y el negro contribuyen a reforzar esta imagen acaso inconsciente, que nos aproximaría a un intertexto taurino ya conocido: la cogida de Granero, tres años antes; un suceso tan tremendo pudo llegar a oídos de Brauner, ser comentado en las tertulias. Subyace además el mito del minotauro, que el artista explicita en obras posteriores, y con idéntico tema. Motivo caro a Picasso; no se olvide la revista *Minotaure*.

Pero, sobre todo, me fijo el eje horizontal de esa U (tan subrayado). Es probable metáfora de un cuchillo de mango negro dirigido (omino-sa, pero significativamente) contra el hombre con barbas (repito: probablemente Brauner) bajo cuyo plano la punta se corta. No sólo eso: este cuchillo que llamaremos «de abajo» (como *fortuito* o inconsciente) crea un evidente paralelismo con el puñal-ave que penetra el ojo izquierdo en el plano de arriba. Por último, y teniendo en cuenta el accidente posterior, que ya se preludia, podemos formular la hipótesis de que, en el plano vertical de la derecha, lo que al principio parecía un edificio (¿un rascacielos?) pueda aludir, inconscientemente, por metonimia o sinécdoque de la parte, a una «sección» de pared (y fue precisamente contra una pared de un edificio de París donde años más tarde rebotó el objeto arrojado por Domínguez que dejó tuerto a Brauner).

Contemplemos la otra pintura (figura 2b), fechada en torno a 1927, hecha con tiza, pluma, tinta china, pincel y acuarela. De entrada, una estructura netamente dual. A modo de horizonte, un eje transversal la divide en dos mitades, una superior, otra inferior; ambas, a su vez, con sendos elementos destacados. Girando sobre el número dos –lo aparente y lo latente, lo de abajo y lo de arriba–, la factura dual de la composición (que reaparece en el montaje alterno y simultáneo de Bataille, pero también en Buñuel) nos remite al simbolismo de las tradiciones herméticas y al psicoanálisis (el consciente y el inconsciente de Freud). Ambos, claves para los surrealistas.

¡Extraña pintura! De nuevo, en la mitad superior, asoma ese motivo inquietante. Estamos ante una obra turbadora, a la vez sugestiva, llena de misterio. Hay una estructura de llamada; se relata algo; debe participar el espectador. En principio, no aparece navaja u objeto punzante: se sugiere por elipsis y metonimia. Al menos en el rostro de la derecha (el que llama primero la atención), lo que se representa no

es la ceguera explícita, sino un tremendo corte, una rebanadura bajo el ojo. De ella –en hipérbole pictórica– mana, gruesos goterones, una lluvia de sangre (hay un énfasis en esas gotas gigantescas y espesas; recuerdan las del *Edipo* de Sófocles). Como en aquella obra, no se nos ahorran detalles crueles. Bajo la raja, y descendiendo por la mejilla, asoman pinchazos y perforaciones en negro: llegan al ensañamiento.

Estamos ante una poética de la sugerencia. El enorme tajo del pómulo y los pinchazos evocan, mediante metonimia y elipsis, objetos afilados y punzantes, acaso domésticos (¿navaja?, ¿agujas?, ¿cuchillo?). No sólo eso; con ser símbolo de una agresión inquietante, con la sajadura empieza a abrirse un hueco, una indeterminación o *fisura* que anuncia un triple tema: el edípico, el erótico y el metapictórico.

Me explico. Hay una sintaxis. La mirada del espectador se ha visto obligada a *penetrar* en la pintura, ante todo, a través del rojo y la *carnalidad* fresca y perturbadora que representa esa herida. Como luego en Buñuel, el espectador se autorrefleja simultáneamente como sujeto activo y pasivo de la agresión. Pese a la rebanadura y la sangre del pómulo, observamos que ese rostro de la derecha nos mira con serenidad. Lo mismo hace el autor: por metáfora inversa, los goterones de sangre semejan –si nos fijamos– pinceles enrojecidos que van hacia esa grieta. Unido al espectador, se representa, pues, el autor (implícito, connotando su instrumento de trabajo). Por último, empezamos a ver que la *cortadura* no es sino una metáfora metonímica que nos introduce en el ojo inmediato; ojo que nos observa, y del que aún no se ha tachado la visión. Pero en esa mitad superior, asoman dos cabezas. La de la derecha tiene cierta delicadeza femenina, y una nariz no muy distinta a la de Brauner en su autorretrato de 1931. ¿Representa a una mujer, pareja, «madre» y doble (autorreflexivo) del retratado a su izquierda?

De la fisonomía de éste –más masculina– sólo se explicitan los labios, fundamentales para Edipo. El resto está velado por una inquietante mancha, con algo de nube. ¿Recordaré la de Larrea? (atención: de nuevo se anticipa ese famoso motivo de Buñuel). Tiene una textura sanguinolenta y cierta connotación *ectoplasmática*, relacionable con el espiritismo. Esboza un ojo izquierdo vaciado o sajado, pero que parece aún sangrar, manifestando la emoción de una visión profunda, ahora *interna*, producto de la ceguera. Asoma Edipo y, con él, ese «tercer

ojo», que veremos aludido en la mitad inferior. El invidente parece tener una visión interior más profunda que la que, con dos ojos (pero con el izquierdo amenazado y el pómulo herido), muestra el retrato de la derecha, con el que queda vinculado en una progresión o *gradatio* pictórica.

Contemplemos por última vez la parte superior. Surgen dos rostros en primer plano – y de fondo se esboza un paisaje. Vemos una serie de texturas y símbolos cromáticos (canalizados mediante el rojo, el sepia y el negro), y una serie de motivos y temas inquietantes que se articulan y manifiestan mediante *metáforas metonímicas*, uniendo el principio de analogía al de contigüidad. Se crea, al tiempo, un paralelismo y un contraste simultáneo entre ambas cabezas (ceguera y visión –viene a decirsenos– ambas resultan heridas), dando una composición de estructura quiásmica y gradativa, bajo la que subyacen, además del autorretrato y el vaticinio autobiográfico, otros temas latentes. Uno, el metapictórico: se reflexiona (implícitamente) sobre la pintura y su visión, estableciendo una retórica que implica al espectador, reenviándole a la función activa (pero también meditativa) del artista. Otro, el de la transgresión erótica y, con ella, el mecanismo edípico y subliminal del deseo.

En efecto, la mitad inferior (contra la que se recortan, como asomándose a otro paisaje, ambas cabezas), es enteramente elusiva, pero remite a una anécdota erótica. Se halla compuesta mediante puras sinécdoques de la parte. Primero, unos labios femeninos. Luego, y debajo, sólo la silueta parcial de un torso yacente y desnudo. Entre ambos, con trazo muy tenue, a lápiz, casi invisible (hay que fijarse detenidamente), se insinúa, en anamorfosis, lo que de nuevo parece (con perspectiva oblicua, visto en semiperfil, y desde arriba) un autorretrato de Brauner, con una barba que esboza la forma simbólica de un cuernecillo o un pene. Pero atención: los labios (ahora sobre su frente) señalan, dilógicamente, tanto la huella de un beso transgresor (¿erótico-materno?), como el acceso al don profético y a la visión interna, que explican lo visto arriba. Con su forma ovalada, esos labios son también metáfora del ojo pineal, que según Bataille (y las tradicio-

nes chamánicas o budistas)³¹ se abre en la parte superior de la cabeza. Cabe anotar, por último, que el fondo y las tonalidades sepias articulan un nuevo símbolo. Como en las viejas fotografías, connotan el pasado, la memoria. Nueva paradoja: aun siendo profética, la pintura mira al pasado, contiene tiempo y autobiografía. Asistimos, a la vez, a una instantánea pictórica, narrativa y poética.

Obra y vida se encabalgan, se proyectan la una en la otra. La obra resulta premonición *inconsciente* de la vida; la vida, reflejo inconsciente de la obra. Trato de concluir el caso Brauner, y sospecho que lo reviso y lo abro. Intervienen en él una poética, una literatura y hasta –lo veremos de inmediato– Max Ernst y la pintura anterior. Ciertamente: junto al *azar objetivo*, estamos ante la modulación de un tema, de una «metáfora obsesiva»,³² que aquí se torna pictórica. Pero repare el lector en que (sea desde el inconsciente, sea desde el fondo de la memoria) resultan determinantes unos intertextos que pasan –entre otros– por Sófocles, Granero, Lautréamont.

Es más: como en los mecanismos oníricos, hay tropos no sólo pictóricos, sino visionarios: aguardan su cumplimiento, su realización. Esta dimensión vital y pragmática pone de relieve la cosmovisión integral de la poética surrealista, que unía a una estética una práctica artística de la vida, y a una poética *política* unas estrategias radicalmente artísticas al abordar cualquier fenómeno histórico. Actuando como los sueños proféticos, estas *imágenes* anuncian y revelan –incluso con detalle– un suceso estético-biográfico posterior. Evento que –de modo perturbador– se torna simbólico-poético, e incluso artístico, pues resulta ser el cumplimiento y el corolario vital de la obra.

³¹ Bataille (1972). Junto a representaciones del arte tántrico hindú, recuerdo, además, lo señalado por Eliade (1954: 315 y ss.).

³² Serie de imágenes análogas que, de unas obras a otras, modulan un suceso clave, dando una estructura psico-simbólica determinante para el artista. Vid. Mauron (1962).

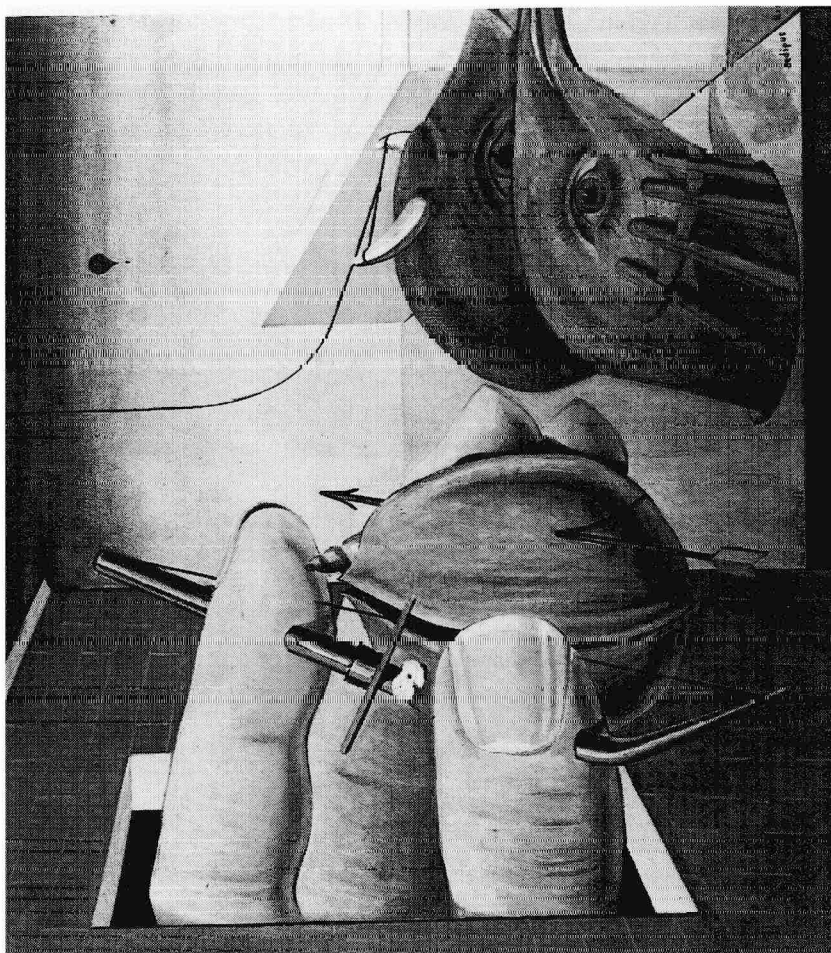


Fig. 3: Max Ernst,
Oedipus Rex, 1921-22.

El hermetismo de Ernst. Los equívocos de Magritte

Vayamos (no es la única, hay prefiguraciones hasta en Brueghel el Viejo)³³ a otra fuente, puramente pictórica, de esta *obsesión* de Brauner. Avistamos *Oedipus Rex* (figura 3), célebre óleo sobre lienzo de Max Ernst, fechado entre 1921 y 1922. Aparte de lo significativo del título (se nos remite de entrada a la tragedia de Sófocles, pero también a Freud), y de sus relevantes técnicas oníricas, lo que en el pintor rumano era al menos explícito (ese ojo cegado, penetrado o sajado), se nos esconde ahora, acudiendo a la metáfora pura.

En lugar del ojo, conteniéndolo e invocándolo por analogía (forma oval, corteza que semeja unos párpados), surge, como significante polisémico y muy en primer plano, un fruto seco, una enorme nuez. Hermético, apenas entreabierto, es sostenido por unos dedos no menos destacados – descomunales, en contraste con esa *ínfima* ventana. Reparo en sus formas, sobre todo en ese extraño *espesor* del centro, marcadamente fálico; es una metáfora del pene. Pero no se detiene ahí el simbolismo de lo sexual. Las yemas que sobresalen tras la *nuez* connotan un par de senos pizpiretos, alusión erótica a la madre. Articulando una red de analogías, una sintaxis de la cópula, todo un circuito de correspondencias, descubrimos que, en realidad, bajo esa *nuez* subyace una dilogía, una pura silepsis pictórica. Porque, si no lo ha hecho antes, el lector reparará ahora en que, con ser imagen del ojo y alusión a la ceguera de Edipo, la nuez –con esa raja–, invoca simultáneamente –y de forma más clara– al sexo femenino, convirtiéndose de paso (oh sorpresa) en precedente pictórico del posterior *ojo-vulva* de Bataille y de Brauner.³⁴

Fijémonos en la composición. Se trata de una pintura excelente, llena de ingeniosos hallazgos, que funde la retórica artística con la de los sueños. Junto a la polisemia y la metáfora pura contenida en la

³³ Dejo para mejor ocasión la lectura de otra metáfora pura a incluir en esta serie: ese huevo(-ojo) en el que se clava un cuchillo y que, divertidamente animado –se diría que insignificante–, centra y hace girar por completo el significado aparente del cuadro *El país de Jauja*, del gran maestro flamenco.

³⁴ Respecto a Brauner, vid. Larrea (1944), donde se reproduce un dibujo de 1927 con esta metáfora (ahora bien explícita): un ojo en un pubis femenino, imagen del sexo y situado en su lugar.

nuez, asistimos a una continua sinécdoque de la parte. Me pregunto: ¿no estaremos ante una velada autorrepresentación del propio Max Ernst, lector temprano de Freud y, según se dice, un tanto obsesionado con su padre?³⁵ Observemos que con la *nuez-ojo-vulva*, la mano del pintor (aquí sólo indirectamente representado) sostiene unos extraños «instrumentos» metálicos, reunidos en sorprendente *collage*. Nada menos que una sierra, un arco y una flecha (símbolo de Eros), un seno con punta de caracol (nueva clave sexual y hermética), y hasta un cañón de fusil que evoca de paso a Chirico. Estos instrumentos agudos, al tiempo que le pinchan y traspasan las yemas, penetran en la vulva, abren y sajan el ojo; en fin: se clavan en esa hermética *nuez*, van a abrirla, a mostrarnos su semilla, su contenido latente. Como en Edipo, planea un deseo trágico, ligado a una automutilación y a una revelación de lo indecible. Vistas aquí desde el sueño y el subconsciente (lo reprimido, eso que sale por la ventana), resuenan las paradojas de la visión y la ceguera. Hay una relectura del mito: ha irrumpido una nueva visión, surgen Freud y el inconsciente.

Por el contrario, uniendo ahora el duermevela con la vigilia, los ojos «reales» del artista implícito, su mirada externa, aparece en ese par de ojos verdiazules y abiertos –pero insomnes, enrojecidos; asoma una amenaza; pueden ser tachados; ha irrumpido lo inquietante– de los «animales», entre reales y mágicos, cuyas cabezas asoman a la derecha: extraño *ganado*, que tiene hasta su cerca *familiar* (¿planea Polifemo?). El recorrido por la visión y sus diferentes niveles psicoanalíticos se cierra verticalmente, con un ascenso al vértice superior de lo que no es sino una composición triangular. Allá al fondo, en el cielo (lo avisa un cordel que, gongorinamente, ha anclado en la luna de las astas), surge un globo lejano y diminuto. En paralelismo, como eco o reverberación simbólica del gran *ojo-nuez*, y cumpliendo una función espacial –incluso temporal– creadora de perspectiva, ese globo es, a su vez, nueva metáfora del ojo. O lo que es lo mismo: una cita velada del dibujo a carbonilla de Odilon Redon titulado *El ojo como un extraño balón sube al infinito* (1882), en el que el pintor simbolista ya nos mostraba al globo aerostático convertido en globo ocular.

³⁵ Extremos ambos (lecturas de Freud, ambiguas y frecuentes referencias a su padre) que apunta Ades (1974: 45-46).

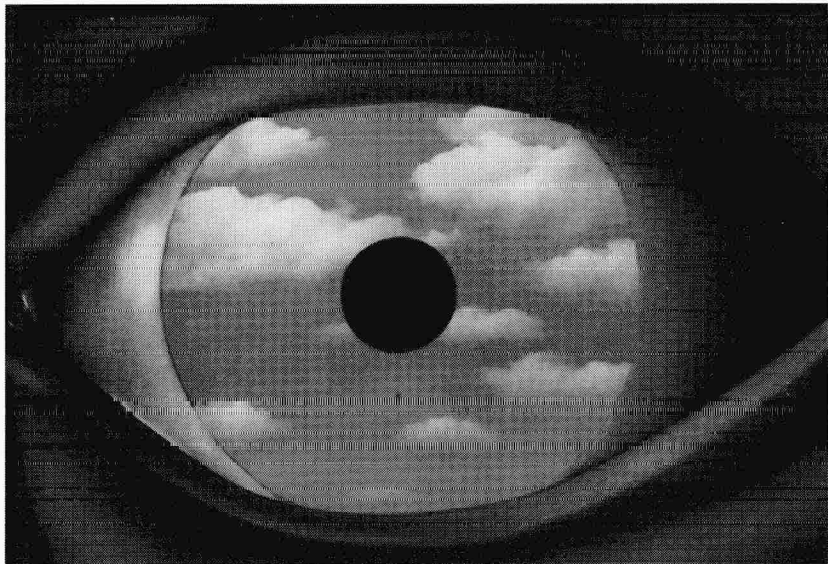
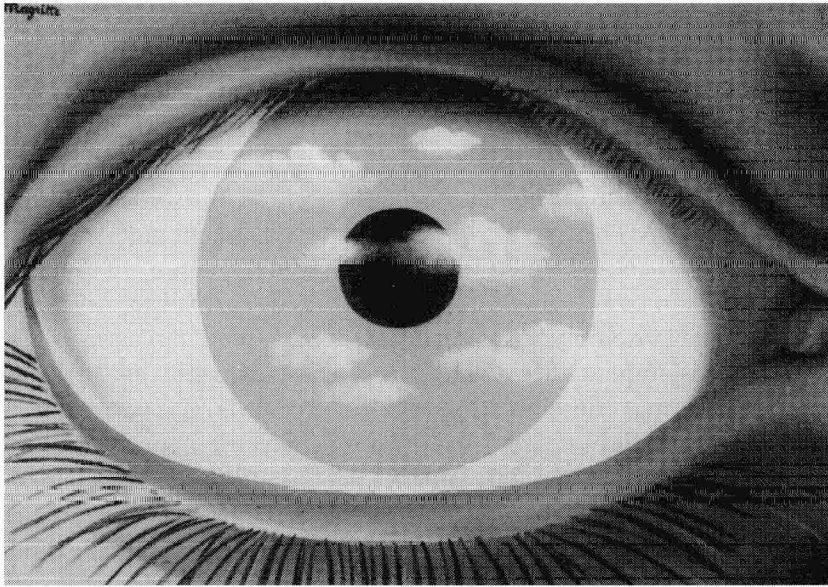


Fig. 4ab: René Magritte, *El falso espejo*, 1935.

Procediendo a la inversa, puede el artista ampliarnos el ojo tachado, hasta ocupar con él todo el cuadro. Es lo que hace Magritte en ese par de composiciones (variantes de un mismo tema) que, datadas en 1935, llevan por título «El falso espejo» (figura 4ab). Pero, al realizar una tan gigantesca exhibición, no basta con eludir el objeto agresor. Ahora se hace ambigua hasta su huella misma: la perforación sólo se insinúa. Unida al *trompe l'oeil* y a las que llamaré técnicas equivoquistas de la pintura, se extrema la metonimia plástica que veíamos en Brauner (fig. 2b). Estamos ante un pintor que, además de surrealista, lleva todo el arsenal de la Retórica a sus cuadros.

Cuadros inquietantes y al tiempo marcadamente culturalistas. Porque nada más contemplarlos, se otean un par de citas veladas, y no sólo pictóricas. Si el título desmitifica un tópico de Leonardo (el ojo como espejo en que se refleja la belleza del mundo),³⁶ en ese cielo, en esas nubes anómalas, reflejadas en el iris, atravesando lo que parece una «pupila», recordará el lector –sin grandes apuros– tanto aquella doble imagen de Larrea (con referencias metapoéticas al Cíclope), como, sobre todo, la doble metáfora fílmica de *Un chien andalou* (la *nubena* cortando la luna, y seccionando luego la niña de la mujer).

Pero esta «niña» del ojo es ciega y opaca. Es más: si nos fijamos un poco, descubrimos en ambos óleos un puro *trompe l'oeil*. La «pupila» es falsa; no nos mira. La primera impresión ha sido engañosa. En ese círculo oscuro no hay más que una perforación, un agujero (un punto «ciego» y, metapictóricamente, un «punto de fuga») que se parece a la niña y que queda en el centro del ojo, pero también de la composición.

¿Tachadura del ojo convencional, pretendidamente realista? ¿Ventana abierta al subconsciente? ¿A la muerte? ¿Resonancia de una imagen que vimos aparecer en Ramón? En cualquier caso, ¿cuál es la fidelidad de nuestra visión –parece decirnos Magritte– si no vamos más allá de lo puramente fenomenológico y aparente? Por último: se trata de dos pinturas que han de contemplarse juntas. Forman una «secuencia» temporal y gradativa, con algo de cinematográfico. Si la primera nos pone en alarmante situación, la segunda (donde el iris se dilata; córnea y párpados se oscurecen; desaparecen las pestañas) supone una intensifi-

³⁶ Vid. Vinci (1983: 12 y ss.).

cación ulterior; hasta resuena en ella aquella imagen cavernosa de Richter a propósito del ojo divino. Ya nada se interpone. La aparente «pupila», totalmente negra, se ha convertido en boquete circular – ahora las nubes se vuelven fotográficas, nos asomamos a lo surreal, caemos en ese pozo. Repito: para empezar, la huella de Buñuel y del cine se hace bien patente. Y de nuevo, una obra metapictórica, que reflexiona sobre la visión y la perspectiva. Todo se descentra. Es la noche (la pupila perforada, el inconsciente, ese agujero) lo que se pone de relieve en el centro del cuadro.

A vueltas con la poesía. Algunas imágenes del 27

Los ejemplos podrían continuarse. Como muestras epigonales, recuerdo el óleo de Ponce de León titulado «Accidente» (1936), y cierto dibujo de Picasso (3 de junio de 1938).³⁷ Pero, lector: no voy a aburrirte; dando un último giro, regreso a lo plástico de la poesía, donde resultan –si cabe– más abundantes. Al menos entre 1927 y 1935 (con el apogeo del surrealismo, unidas a la pintura, y luego a Buñuel) estas imágenes fueron frecuentes tanto en el surrealismo francés³⁸ como, sobre todo, entre los poetas de la generación del 27, y de modo prácticamente simultáneo. Espigo algunos casos. Entre ellos, una sutilísima prefiguración de Lorca y textos de Dalí y de Buñuel publicados antes

³⁷ En «Accidente», lleno de motivos surrealistas, con citas veladas al cine y aun al mito de Polifemo (la escena, nocturna, es presidida e iluminada por un solo faro *ocular*: se trata de un coche siniestrado), un hombre, cayendo de la aleta del auto, sangra sobre una cerca de alambre (significativo cartel: «Se prohíbe»). Lleva un pedrusco clavado en el ojo; cardos y espinas en la mano izquierda. En el dibujo de Picasso (puñal en el ojo izquierdo de una mujer), estamos ante una alianza demasiado explícita de cubismo y lo que por esas fechas era ya todo un tópico surrealista. El lienzo de Ponce de León puede verse en el Museo Reina Sofía de Madrid. Lo de Picasso, reproducido en Larrea (1944: 49). Durante 1938, Picasso tuvo muchos contactos con Larrea a propósito del «Guernica», que pudieran estar en el origen de este dibujo.

³⁸ Valga un ejemplo: en el poema «Les odeurs de l'amour» de *Grand jeu* (1928), Péret ya se refiere a *les yeux clos par des lames de rasoir* (los ojos cerrados por las hojas de afeitar). Monegal (1993: 61) recoge este verso como prefiguración de la célebre imagen fílmica de Buñuel.

del estreno: prueban –una vez más– el origen pictórico-literario de esa famosa secuencia cinematográfica.

«Sabiéndolo ya todo, / como una inmensa espina / en los ojos clavada.»
«Larga cuchilla / ¡raja por los ojos!» (Emilio Prados, de «Maldición», 1926 - 1927, y «SOS», 1933 - 1934).³⁹

«Unicornios y cíclopes.// Cuernos de oro / y ojos verdes.// [...] Unicornios y cíclopes.// Una pupila / y una potencia./ ¿Quién duda de la eficacia / terrible de esos cuernos?/ ¡Oculta tus blancos,/ Naturaleza!» (F. García Lorca, «Fábula», de *Canciones*, 1927).⁴⁰

«Finisims talls de bisturí doble la corbada pupila. Llancem l'ampolla de *whisky*. S'eriga la terra de fulles de *Gillette*. Un pinyol de raòim és llurs ulls» (Salvador Dalí, de «La meva amiga i la platja», 1927, y «Peix perseguit per un raïm», 1928).⁴¹

«Y empuñando una espada de un solo tajo cortó mis miradas que caían por el suelo, heridas de muerte» (J. M.^a Hinojosa, *La flor de California*, 1928).⁴²

«De mi corazón, muerta, / perforando tus ojos / largas púas de encono / y olvido» (Rafael Alberti, «El cuerpo deshabitado. 2», *Sobre los ángeles*, 1929).⁴³

«Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Sólo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos» (Luis Buñuel, «Palacio de hielo», 1929).⁴⁴

«Tus ojos de Joan Crawford / yo los hice más grandes, más grandes todavía./ Con qué crueles bisturíes te dilaté los párpados. / Y tus ojos se abrían y se abrían» (Gutiérrez Albelo, «Film vampiresco», 1933).⁴⁵

³⁹ En: Prados (1975: 241 y 505).

⁴⁰ En: García Lorca (1969: 365-366).

⁴¹ *Apud* Monegal (1993: 46), donde se advierte que estas imágenes prefiguran la secuencia inicial de *Un chien andalou*, contando, además, con la presencia de la luna.
En: Hinojosa (1974: 250).

⁴² En: Alberti (1959: 68).

⁴³ En: Buñuel (1982: 141).

⁴⁴ De *Romanticismo y cuenta nueva*, recogido en Pérez Minik (1975: 139).

La impresión y el extrañamiento que provocan este tipo de imágenes serán muy explotados por el surrealismo, que gusta de la remisión plástica y vívida a las zonas de lo macabro, lo ominoso o lo inquietante. Pese a ser imágenes –en principio– de la transgresión, la amputación y la crueldad, van ligadas al subconsciente y, con él, a los mecanismos del erotismo y al deseo. En todo caso, comportando valores estéticos, simbólicos y críticos de orden diverso (ruptura, fragmentación, dislocación, ceguera, iluminación, deseo, metaficción, etc.) actúan como revulsivo de todo lo sentimental y estereotipado.

Lenguajes artísticos comparados. Un recuento final

Concluyo. Hago un recuento del camino; aunque sea panorámico: son muchos los rasgos comunes vistos en las obras e imágenes examinadas. Por diferentes que sean sus lenguajes, suponen unas invariantes retóricas. En el plano estético-comunicativo, se busca, de entrada, una provocación o ruptura de expectativas. Al tiempo, contienen una *appellstruktur* o «estructura de llamada». Apuntan al receptor, y comportan –agresiva o violentamente– la transgresión de una serie de convenciones ideológicas, culturales, temático-formales y miméticas. Su primer efecto es revulsivo: antes de ser estrictamente comunicativas, estas representaciones –plásticas y poéticas– golpean nuestros sentidos, nos llegan a flor de piel, provocan pavor o extrañeza. Actúan negativamente: como imágenes de la mutilación, hieren nuestra sensibilidad; invocan a lo inquietante –perturban: buscan lo contrario del halago o la complacencia.

Pero, en un segundo movimiento, como subversión creadora, comunican algo más que su impacto. A menudo, conllevan una autorreflexión del autor (que, o se representa, o aparece de forma implícita). Y hasta un desdoblamiento e identificación entre la instancia emisora y receptora. Reflexionando sobre la visión, la obra postula un diálogo entre el autor y el lector implícitos. Se espera de nosotros una respuesta –una reconfiguración creadora. Al quebrar ese ojo «ciego» o pasivo se abre una nueva visión y, con ella, una nueva poética. Se apela al inconsciente; hay una actividad imaginativa, interpretativa y estética que ahora se torna asociativa y visionaria.

En su aspecto sémico-formal, estamos ante una estructura simbólica que pasa a convertirse en un gran tópico surrealista. Adopta (de unos textos a otros, de unos lenguajes artísticos a otros) una serie de motivos recurrentes, dando todo un leit-motiv simbólico común a las diferentes vanguardias. Y algo muy relevante: con diseños compositivos y retóricos semejantes, y una disposición o sintaxis parecida. Tales diseños ofrecen –cierto– familias y mezclas distintas, pero convergen en ellos formas y significados. Hablamos por ello de unas invariantes semióticas, e insisto en la más genérica: en todas esas imágenes (verbales o visuales) asistimos a la perforación, corte o rebanadura del órgano de la visión realizado con objetos punzantes o afilados. Por diferentes que sean, tales objetos comparten rasgos clasémicos; a la postre, forman un repertorio codificable.

En cuanto que imágenes del deseo y el inconsciente (pero también de la comunicación artística), comportan un movimiento y estructura duales, con unas funciones significativas. O lo que es lo mismo: intervienen, de un lado, un objeto y un sujeto activos (elemento «agresor» o «cortante», aparezca o no representado: puede quedar implícito o sugerido) y, de otro, una visión (a menudo el ojo izquierdo) y un sujeto pasivo que reciben la acción agresora (al igual que el objeto agresor, el ojo puede quedar velado, mediante elipsis o metáfora). No es raro que de tal choque surja una nueva visión, de carácter interno, irracional o fragmentario, que supera la primitiva dialéctica.

Por lo demás, ambos elementos suelen representarse acudiendo a un mismo repertorio de técnicas. Y es que, aunque difieran los lenguajes artísticos, se utilizan unas mismas figuras; predominan la metáfora, el paralelismo, la gradación, el símil, la sinécdoque, el símbolo, la dilogía (o silepsis) y la metonimia. Lo interesante es observar que tales procedimientos presentan formas y contenidos estables (hablamos por ello de unas mismas *figuras de uso* en tres artes distintas), con independencia del grado de estilización o de innovación que alcance la imagen concreta. En tal sentido –y como habrá observado el lector–, Lautréamont, Ramón, Larrea, Max Ernst, Brauner y Buñuel suponen hitos poéticos y estéticos nada desdeñables.

Con una retórica, una tópica, unos diseños y figuras compartidos, estos *textos* remiten, en última instancia, no sólo a un proceso genético e intertextual, sino a un código de orden histórico, y a un paradigma

estético-compositivo. O lo que es lo mismo: a una poética (de ruptura) común a las diferentes vanguardias. Y, muy particularmente, a la estética del surrealismo, en la que muestran cualidades visionarias que atañen a aspectos estético-pragmáticos, cognitivos, históricos y autobiográficos, como ocurre con las imágenes del mundo onírico.

Articulan, por último, cuatro planos temático-compositivos cuya hermenéutica hemos ido desvelando. Pueden superponerse, llegando en ocasiones a operar todos ellos bajo un solo significante con valor polisémico. El primero queda patente en la estructura de superficie: la representación de lo indecible, lo insoportable o lo inquietante, manifestado como *extrañamiento* artístico a través de un leit-motiv que cobra valores iniciáticos y simbólicos.

Los otros suelen quedar latentes o implícitos. Actuando como implicatura, ocultos en la estructura profunda del significado, han de ser reconfigurados y actualizados por la lectura, pues funcionan o duermen según el caso. Los enumero de nuevo: 1) El de carácter mítico-simbólico y psicoanalítico (junto al del Cíclope, se modula el mito de Edipo y, con él, las paradojas de la ceguera y la visión). 2) El erótico-sexual: subyacen formas simbólicas que conllevan motivos fálicos y femeninos. Van ligadas al psicoanálisis y a los mecanismos (incluso sadomasoquistas o perversos) de la libido y el deseo. Modulan las nociones psico-simbólicas (pero también metaficcionales) de lo «masculino» y «femenino», del lector «activo» y «pasivo», de la «penetración» y la «captación». 3) Por último, los temas y códigos anteriores desembocan en una auto-reflexión a la vez poético-retórica, artística y crítica: plano temático decisivo, plano del metadiscurso, de la metafiction (según el lenguaje artístico, hablaremos de un tema metaliterario, metapictórico o metacinematográfico). Ligado a toda una tradición de ruptura, lleno de resonancias sexuales y míticas, sirve de contraseña estética.

Bibliografía

- Ades, Dawn (1974): *El dada y el surrealismo*, traducción de M. Covián, Barcelona: Labor, 1975.
- Alberti, Rafael (1959): *Cal y canto. Sobre los ángeles. Sermones y moradas*, Buenos Aires: Losada.
- Bataille, Georges (1928): *Histoire de l'œil* (1928), en: Georges Bataille: *Madame Edwarda. La mort. Histoire de l'œil*, Paris: Pauvert, 1973.
- (1929): «Œil — friandise cannibale», en: *Documents* 4.
- (1931): «L'anus solaire», en: Georges Bataille: *Œuvres complètes*, tomo I, Paris: Gallimard, 1972.
- (1972): «Dossier sur l'œil pinéal», en: Georges Bataille: *Œuvres complètes*, tomo II, Paris: Gallimard, 1972.
- Benjamin, Walter (1972): *Iluminaciones*, tomo II: *Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, traducción de J. Aguirre, Madrid: Taurus.
- Blanchot, Maurice (1963): *Lautréamont et Sade*, Paris: Minuit.
- Bowra, C. M. (1966): *Introducción a la literatura griega* (1966), Madrid: Guadarrama, 1968.
- (1968): *Tradition and Design in the Iliad*, London: Oxford University Press.
- Brunius (1929): «Un chien andalou», en: *La Revue du Cinéma*, 15-X-1929.
- (1947): *En marge du cinéma français*, Paris: Arcanes.
- Buñuel, Luis (1982): *Obra literaria*, Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Castro, Fernando (1978): *Oscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid: Cátedra.
- Cossío, José María de (1969): *Los toros*, Madrid: Espasa Calpe.
- Dodds, E. R. (1951): *Los griegos y lo irracional* (1951), traducción de M. Araujo, Madrid: Alianza, ⁵1989.
- Dubois, Philippe/Arnoldy, Edouard (eds.) (1993): «Un chien andalou: Lectures et relectures», monográfico en: *Revue Belge du Cinéma*, n^{os} 33-34-35.
- Durand, G. (1960): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), Madrid: Taurus, 1982.
- Eliade, Mircea (1954): *Yoga. Inmortalidad y libertad* (1954), traducción de S. de Aldecoa, Buenos Aires: La Pleyade, 1971.
- García Lorca, Federico (1969): *Obras completas*, Madrid: Aguilar, ¹⁵1969.
- Gimferrer, Pere (1985): *Cine y literatura*, Barcelona: Planeta.
- Gómez de la Serna, Ramón (1914/1921): *El doctor inverosímil* (1914/1921), Buenos Aires: Losada, ³1961.
- Hinojosa, José María (1974): *Obras completas*, Málaga: Diputación Provincial.
- Homero (1970): *Odisea*, traducción de L. Segalá, Barcelona: Juventud, ⁴1970.
- Ilie, Paul (1972): *Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus.

- Jakobson, Roman (1963): «La lingüística y la poética» (1963), en: Th. Sebeok (ed.): *Estilo del lenguaje*, traducción de A. M^a Gutiérrez, Madrid: Cátedra, 1974.
- (1967): «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos», en: Roman Jakobson: *Fundamentos del lenguaje*, Madrid: Ciencia Nueva, pp. 69-102.
- Jean, Marcel (1989): «Recuerdos sobre Oscar Domínguez», en: AA VV: *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Jean, Marcel/Mezei, A. (1947): *Maldoror*, Paris: Pavois.
- Jung, C. G. (1936): *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1936), traducción de M. Murmis, Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Larrea, Juan (1944): «El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo» (1944) recogido luego en: Juan Larrea: *Del surrealismo a Machupichu*, México: Joaquín Mortiz, 1967.
- (1970): *Versión celeste*, Barcelona: Barral.
- Lautréamont (1868): «Les Chants de Maldoror» (1868), en: Lautréamont: *Œuvres complètes*, edición de P.-O. Walzer, Paris: Gallimard, 1970.
- (1970): *Los cantos de Maldoror*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Barcelona, Mateu.
- Lee, Renselaer, W. (1967): *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*, traducción de C. Luca de Tena, Madrid: Cátedra, 1982.
- Lotmann, Juri M. (1970): *Estructura del texto artístico* (1970), traducción de V. Imbert, Madrid: Istmo, 1978.
- Mabille, Pierre (1939): «L'œil du peintre», en: *Minotaure* 12-13.
- Man, Paul de (1971): *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, traducción de H. Rodríguez-Vecchini y J. Lezra: Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Mauron, Charles (1962): *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris: Corti.
- Monegal, Antonio (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona: Anthropos.
- Mukařovský, Jan (1932 - 1947): *Escritos de Estética y Semiótica del arte* (1932-1947), traducción de A. Anthony-Visova, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Nicolás, César (1983): *Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27*, Cáceres: Facultad de Filosofía y Letras [tesis doctoral inédita en tres tomos].
- Pérez Minik, Domingo (1975): *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona: Tusquets.
- Prados, Emilio (1975): *Poesías completas*, tomo I, México: Aguilar.

- Praz, Mario (1970): *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, traducción de R. Pochtar, Madrid, Taurus: 1979.
- Rozas, Juan Manuel (1974): *La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos*, Madrid: Alcalá.
- Sánchez Robayna, Andrés (1988): «Lautréamont lo sabía», en: *Syntaxis* 16-17, p. 234.
- Sánchez Vidal, Agustín (1984): *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid: Ediciones J. C.
- Sófocles (1959): *Tragedias*, edición bilingüe y traducción de I. Errandonea, tomo I, Barcelona: Alma Mater.
- Talens, Jenaro (1986): *El ojo tachado. Lectura de 'Un chien andalou' de Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra.
- Téllez, José Luis (1991): «Memoria de la arena (Presencia del surrealismo en la obra cinematográfica de Luis Buñuel)», en: *Curs Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona: Fundació La Caixa, pp. 149-167.
- Vinci, Leonardo da (1983): *Cuaderno de notas*, Madrid: Busma.
- Weinberg, Bernard (1961): *A History of the Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 tomos, Chicago: University of Chicago Press.
- Williams, Linda (1981): *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*, University of Illinois Press.
- Yates, Frances A. (1966): *El arte de la memoria*, traducción de I. Gómez de Liaño, Madrid: Taurus.

Florian Nelle

El cisne y la guillotina: Magias modernas y vida artística en Rubén Darío

La noción de la práctica artística de la vida evoca dos fenómenos al parecer muy distintos. Por una parte el surrealismo de los años veinte que trata de restituirle a la vida cotidiana mundos de la experiencia y de la imaginación que la moral burguesa y las exigencias de la industrialización habrían reprimido. Por otra evoca al dandy que hace su aparición a principios del siglo XIX y que, según la feliz fórmula de Barbey D'Aurevilly, convierte su propia vida en obra de arte (1979: 254). El dandy no le abre nuevos espacios a la experiencia ni aspira a una realización más profunda de su personalidad. Profesa el «culto de sí mismo» y su único fin es la «originalidad» (Baudelaire 1975 - 1976: II, 710). En su aparente autorreferencialidad representa el mecanismo de la creación de identidades sociales, que es el arte de distinguirse. Entonces, la práctica artística de la vida puede ser realización artística de una individualidad, o bien puede ser puesta en escena de una individualidad artística. La estética puede aplicarse a la vida para ganar un mayor grado de intensidad, se puede emplear para lograr una cierta excentricidad. Por cierto no se trata de términos mutuamente excluyentes. La intensidad del vivir puede convertirse en marca de fábrica de un estilo de vida artístico, y la puesta en escena de una individualidad ser remunerada con el goce social que proporciona el reconocimiento - o el desprecio. Es el equilibrio y el desequilibrio entre estos dos momentos que caracterizan vida y muerte de Rubén Darío.

Cuando Rubén Darío murió en su ciudad natal de León en 1916, el mundo hispánico parecía conmoverse. Ya cuando Darío llegó a León se le había dispensado una acogida triunfal por una masa de gente que desenganchó los caballos de la carroza para seguir tirándola a mano. Post mortem se llevó a cabo la coronación del poeta. Su cuerpo embalsamado fue vestido al estilo romano en seda blanca, fue provisto de una corona de laureles y amortajado en la catedral sobre un catafalco

suntuoso. Todas las campanas de la ciudad doblaban mientras que en las diez capillas de la catedral y en las demás iglesias de la ciudad se leía simultáneamente la misa. Los telegramas de condolencia que llegaron del orbe hispánico entero atestiguaban la importancia simbólica central que la figura de Darío había logrado adquirir en el imaginario colectivo de las clases medias y altas del continente. Un telegrama para el *Diario del Salvador* afirma: «manifestaciones de duelo. Recuerdan en pequeño la apoteosis de Victor Hugo cuando murió» (Rodríguez-Demorizi 1969: 365). Pero el esplendor oficial con que fueron celebrados sus exequias contrastaba con la larga y mísera agonía que había sufrido el poeta. Darío tuvo unos funerales dignos de un Victor Hugo, había muerto, sin embargo, como Paul Verlaine. Así Leopoldo Lugones lo festejó como un «poeta absoluto» (Lugones 1919: 259). El término provenía de Verlaine quién lo había usado para describir a los *poètes maudits* (Verlaine 1982: 1). Es así como a través de un esfuerzo colectivo la muerte del poeta aparece como cifra de una vida artística regida por dos modelos completamente contrarios – el poeta vate, que aspira a ser guía de los pueblos (Wentzlaff-Eggebert 1992: 635 s.; Rama 1980: XXII s.), y el poeta condenado para quien el desprecio de los contemporáneos es signo de su valor artístico. En otras palabras, los funerales del poeta son una gran puesta en escena de su identidad artística anclada en París. Pero no sólo la vida del poeta sino incluso su cuerpo son asimilados a la esfera del arte. Después de que fueron celebradas las exequias el cuerpo del poeta fue sometido a una autopsia, se le sacó el cerebro y se establecieron analogías entre la forma perfecta de las circunvoluciones cerebrales del poeta y de la suprema belleza de sus versos.¹ Lo que parece ser una profanación del cadáver por una parte, y recuerda el culto de las reliquias religiosas por otra, es en realidad la culminación del intento de superar las diferencias entre vida y arte. En Darío todo tenía que ser arte, tanto los poemas como la vida y hasta el cerebro.

¹ Fue llevada a cabo por un antiguo amigo de Darío, el Dr. Debayle. Un resto de decencia impuesta por la esposa del fallecido impidió al médico disecar el cerebro. Para detalles sobre las circunstancias del entierro y la disección véase Rodríguez Demorizi (1969) y Torres (1982: 909 ss.).

Lo que culmina con el entierro de Darío y el sinnúmero de homenajes que provoca es la puesta en escena de una individualidad artística que se inicia en 1886, el año de la llegada de Darío a Santiago de Chile. Hasta este momento Darío había llevado una vida artística en todos los sentidos de la palabra. Nacido en 1867 de orígenes humildes su don poético rápidamente le ganó la admiración del barrio y de la ciudad.² Escribe sus primeros versos a la edad de cinco o seis años y se convierte en el «poeta niño». Escribe versos religiosos que son repartidos en la procesión del domingo de Ramos (I, 25),³ más tarde publica versos en un diario liberal y ya a la edad de 14 años había recitado en todo tipo de eventos públicos – funerales, cumpleaños, la inauguración del Ateneo de León. A los 15 su fama se extiende y es invitado a leer sus poemas ante el Presidente de la República para que éste decida sobre una moción presentada en el congreso para costearle una educación en Europa. Causa un escándalo porque recita unas décimas llenas «de radicalismo antirreligioso, detonantes, posiblemente ateas», según recuerda en su Autobiografía (I, 39). A los 19 años ya no le cabe duda de que el pertenece a la clase de los «genios» que, según un poema suyo de 1884, «Dios favorece» (Darío 1984: 28). Se concibe a sí mismo como un poeta vate, según el modelo de Victor Hugo, que guía al pueblo a través de los caóticos tiempos modernos (Darío 1984: 6). Ser poeta es una vocación aristocrática, pero es también un don que hay que pulir a fuerza de trabajo, un oficio que se aprende. Darío no sólo lee cuanto libro le cae entre los manos, también se aprende de memoria el Diccionario de la Real Academia Española y estudia el manual de galicismos para adquirir una mayor riqueza verbal. Empieza a recibir los favores que debe a su vocación como algo que le corresponde, subvirtiendo consciente o inconscientemente todos los intentos de conseguirle un puesto de trabajo común. Cuando un comerciante le ofrece un puesto como dependiente en su casa de comercio y lo aloja en un Hotel, pagándole la cuenta, Darío no deja de extender esta invitación a un sinnúmero de amigos con quienes festeja tomando champán hasta la madrugada. Era necesario tener dinero pero había que gastarlo cuanto

² Para la biografía de Darío véase: Torres (1982).

³ Referencias de tomo y página sin nombre de autor y fecha se refieren a la edición de las obras completas citada en la bibliografía.

antes. En otra ocasión, cuando estaba endeudado no faltó un General que le mandó sus cuentas canceladas. Se acostumbra a ser patrocinado por políticos y militares que esperaban, en cambio, que les escribiera panegíricos y loas. Esto no cambiaría. Siempre mantendrá buenas relaciones con una serie de dictadores centroamericanos. «Cantor y servidor de tiranos» Rufino Blanco Fombona lo llamó más tarde (1929: 152). Pero también es cierto que después de haber gastado en un banquete los 500 pesos de plata que el Presidente de Guatemala le había regalado le hizo avances a una artista que era una de las amantes del mismo Presidente y previsiblemente cayó en desgracia (I, 46). El ser poeta se convierte en profesión y estilo de vida a la vez que lo obliga a cambiar de país constantemente para ir en busca de nuevos mecenas. Sin embargo, hasta este momento había pasado por la vida con cierta despreocupación. La llegada a Santiago de Chile, en cambio, figura como una ruptura en su biografía.

Venía recomendado a un personaje importante quien lo esperaba en el andén de la estación. «Un carruaje espléndido con dos soberbios caballos, cochero estirado y *valet*, y un señor todo envuelto en pieles, tipo de financiero o de diplomático» (I, 53). Y este señor que había esperado un personaje más importante le hace sentir, en seguida, que un poeta no es nadie si no está bien vestido (I, 53). Así empezó lo que Darío llamó en una carta su iniciación en «la lucha por la vida» (Jirón Terán 1981: 46). Pero, cabe preguntarse, ¿en qué consistía esta lucha por la vida? «La impresión que guardo de Santiago, en aquel tiempo», escribe Darío, «se reduciría a lo siguiente: vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestirme elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas» (I, 56). Pero esta imagen literaria de una vida de bohemia seguramente no es lo que Darío tenía en la mente cuando habló de la «lucha por la vida». Consistía precisamente en la necesidad de crearse una identidad social. Es decir que Darío tuvo que definir su identidad artística, algo que hasta ahora no había hecho porque no había sido necesario. En Santiago, en cambio, la práctica artística de la vida deja de ser realización de un destino individual y se convierte en puesta en escena de una individualidad artística.

En Chile la poesía y los escritos de Darío se vuelven autorreferenciales. Apenas llega empieza a reflexionar sobre la relación entre el artista y la sociedad, un tema casi completamente ausente de su obra

anterior. En un cuento de *Azul* que refleja la escena de la llegada de Darío a Chile el poeta vate, modelo anterior de Darío, se muere de hambre en el jardín del Rey burgués (Darío 1968: 29). Al mismo tiempo una nueva figura del artista hace su aparición en la obra de Darío. Es el «poeta enfermo», que tiene su modelo en Paul Verlaine.⁴ Su neurosis es la plusvalía estética que lo distingue del común de la sociedad, «neurosis misteriosa, de la cual están libres los que no tienen más que pura masa encefálica entre las cuatro paredes del cráneo» (Darío 1934: 69). Retomando el gesto del *l'art pour l'art* Darío define al artista como un ser aparte y empieza a concebir el modernismo, palabra que usa por primera vez en 1890,⁵ como una aristocracia artística y espiritual completamente autosuficiente. «La literatura», escribe en otra parte, «es sólo para los literatos [...] para tener una concienzuda opinión artística es necesario ser un artista» (II, 505). Explicarle sus intenciones al público sería, según afirma en las «Palabras Liminares» de sus *Prosas Profanas*, publicadas en 1894: «Ni frustuoso (sic) ni oportuno: [...] por la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente».⁶ Esta afirmación violenta de la autonomía artística culmina en el reclamo tautológico de la originalidad poética que dirige contra sus imitadores: «Mi literatura es mía en mí.»⁷ Por otra parte el yo poético refugia su sensibilidad en un mundo de pedrería, cisnes y fiestas galantes, si no se escapa a un paraíso artificial más profano, «la euforia artificial y desorbitada de los alcoholes» (I, 220). Parece que es durante la estancia en Santiago que Darío termina de convertirse en alcohólico (Sux 1964: 312), lo que con el

⁴ «Verlaine ... ha sido el más grande de los poetas de este siglo» (II, 298).

⁵ «El espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo» cuya meta sería «la elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte». «Fotografado», en: *El Perú ilustrado*, Lima, 8. Nov. 1890 (cfr. en: Henríquez-Ureña 1962: 159).

⁶ V, 761. Este pasaje evoca la forma en que Flaubert reprocha a Edmond de Goncourt por el prólogo de una de sus novelas. «¿Qué necesidad tiene Usted de hablar al público? No es digno de nuestras confidencias.» «Qu'avez-vous besoin de parler au public? Il n'est pas digne de nos confidences» (cfr. en: Cassagne 1959: 169).

⁷ Rama ha destacado que la originalidad fue la «marca de fábrica» de Darío (Rama 1985: 16). Véase también Jitrik (1978: 83).

tiempo hará de él un «poeta enfermo» en el sentido más literal de la palabra.

Sin embargo, el mundo poético que evoca Darío en *Rimas*, *Azul* y luego en *Prosas Profanas* y que es refugio de la sensibilidad del poeta tiende a disolver su originalidad porque lo que aclama es, en realidad, el lujo del Rey burgués. La poesía parnasiana de *Azul*, los paraísos artificiales que evoca, la comparación recurrente de la poesía con la orfebrería,⁸ el deseo de escribir «como con buril, como en oro, como en seda, como en luz» (Darío 1934: 167), de usar «un decir flamante, rápido, eléctrico, nunca usado» (Darío 1934: 172) no sólo remiten a la influencia de la poesía francesa.⁹ Su poesía también refleja los intentos de las oligarquías santiagueña y bonaerense de adoptar un estilo de vida moderno lo que equivale a decir un estilo de vida francés.¹⁰ «El París moderno», era según una carta del presidente argentino Nicolás Avellaneda, «maravilla del mundo y ejemplo vivo, para convertir hasta en poesía el bienestar físico de la vida» (Beccar Varela 1926: 493). Convertir el bienestar físico de la vida en poesía fue precisamente el logro de Darío. Así lo vieron los contemporáneos. Tras la publicación de *Azul* en 1888 Darío se convierte en la personificación del afrancesamiento latinoamericano.¹¹ Es así que cuando llegó a Buenos Aires en agosto de

⁸ «En el libro lujoso se advierten/ las rimas triunfales:/ bizantinos mosaicos, pulidos/ y raros esmaltes,/ fino estuche de artísticas joyas,/ ideas brillantes; los vocablos unidos a modo/ de ricos collares;/ las ideas formando en el ritmo/ sus bellos engarces;/ y los versos como hilos de oro/ do irisadas tiemblan/ perlas orientales» (Darío 1984: 147).

⁹ Pedro Salinas sugiere que aparte de la lectura de Verlaine podrían haber sido los cuadros de la redacción del diario santiaguino *La Época*, los que inspiraron el tema de las *fêtes galantes* en la poesía de Darío (Salinas 1948: 122).

¹⁰ «Santiago es rica, su lujo es cegador ... Santiago gusta de lo exótico y en la novedad siente de cerca a París», afirma Darío (1934: 282 s.; véase Rama 1980: XXVI ss.) El mismo Darío dijo que fueron una fiesta suntuosa, entrevista desde la calle, y el escaparate de una joyería las cosas que más profundamente lo impresionaron en Santiago (Sux 1964: 316).

¹¹ Juan Valera tradujo el impacto que tuvo *Azul* diciendo que el autor se había «impregnado» prodigiosamente del «espíritu parisiense» sin haber estado nunca en París. «Supuse que el autor, nacido en Nicaragua, había ido a París a estudiar para médico o para ingeniero ... que en París había vivido seis o siete años con artistas, literatos, sabios y mujeres alegres de por allá; ... Imposible me parecía que de tal manera se hubiese impregnado el autor del espíritu parisiense novísimo sin haber vivido en París durante años» (Valera 1947: 290).

1893 fue recibido por el diario *La Nación* como el futuro cantor de una ciudad «artista» que había «modelado su espíritu sobre el de París». ¹²

Esta remodelación de Buenos Aires se materializó en las transformaciones urbanas que Torcuato de Alvear llevaba a cabo siguiendo básicamente las pautas dadas por la célebre *transformation de Paris* de Haussman y culminaba en la apertura de la Avenida de Mayo que se inauguró en 1894, poco después de la llegada de Darío a la capital argentina. ¹³ Esta avenida que, según el diario *La Nación* de 1896, «representa otra civilización y evoca la imagen de lo que será el Buenos Aires del porvenir» (cfr. en: Iglesia 1988, s.p.) y que representaba por lo tanto el camino del progreso que supuestamente seguía el país, fue abierta atravesando el viejo cabildo colonial y demoliendo unas manzanas de viejas casas patricias, ¹⁴ un hecho que no carecía de significado simbólico. Los últimos reductos del orden colonial fueron reemplazados por una avenida que representaba el progreso, y el patio, reducto de una vida al estilo patriarcal, cedía su lugar a la vida moderna del bulevar con sus faroles art nouveau y sus cafés al estilo parisiense. ¹⁵ La poesía de Darío refleja las esperanzas ligadas a este impacto de la modernidad que se está haciendo sentir en la transformación de Buenos Aires. Quizás no sea casual que el método de creación poética, basado en la imitación

¹² «Buenos Aires, que es artista, por más que se la tache de comercial y prosaica; Buenos Aires que ha modelado su espíritu sobre el de París, enseguida descubrió en el autor de AZUL [...] al primer artista que en lengua castellana escribía páginas llenas de impresiones frescas, esmaltadas con el primor de dibujo y la delicadeza de matices que tanto admirara en Daudet, en Catulle Mendès, en Flaubert, en Zola y en los incomparables De Goncourt. ... a Buenos Aires necesariamente tenía que venir, quien cuenta sin duda en esta ciudad con el campo más vasto y propicio para lucir las galas de su ingenio. Aquí ya todos le admiramos y hemos de quererle todos cuando con su estilo que late y hace soñar, nos describe la pompa azul de nuestro cielo, la belleza de nuestras mujeres, la vida hormigueante de nuestras calles, el lujo esplendoroso de nuestros paseos, la infinita melancolía de nuestras pampas» (*La Nación*, 14 de agosto de 1893, cfr. en: Torres 1982: 347 s.).

¹³ Con respecto a la transformación de Buenos Aires véanse sobre todo los materiales recogidos en: Beccar Varela (1926). Véase además Scobie (1977), Federico Ortiz (1988).

¹⁴ Para las expropiaciones efectuadas y una lista de los propietarios expropiados véase Llanes (1955: 32 ss.).

¹⁵ Por cierto es una ironía de la historia que la Avenida de Mayo se convirtiera con el tiempo en el centro de la comunidad española.

y el collage de citas, que había empleado Darío (Marasso 1954: 349-370; Arellano 1993: 57-73), se parecía tanto al bazar que representaban los interiores de la época como al sistema de importar edificios enteros de distintos países de Europa. Fue Juan Valera quién dijo: «Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia» (Valera 1947: 290). Darío fue elaborando en sus poemas esa «rara quintaesencia» de los sueños latino-americanos de un futuro parisiense. Pero estos sueños estaban ligados, sobre todo, a la imagen de un estilo de vida más sensual. Tres meses después de la llegada de Darío una crónica anónima identificaba su estilo con el lujo de las vidrieras de la Calle Florida, el centro comercial de Buenos Aires.

El aspecto de las cinco cuerdas de Corrientes a Victoria, donde se ha concentrado todo el lujo de las tiendas, es hermoso y característico de nuestra capital. [...] Necesario sería ese estilo descriptivo de cierta escuela modernísima muy entendida en negocios de bazar y pinturería, para presentar el cuadro de los mil escaparates lujosos, donde al lado de todo un muestrario de telas ricas, joyas espléndidas y maniqués vestidos que se antojan mujeres decapitadas, se ven las mejores obras de arte en mármol, bronce y lienzo, recordando épocas de sueños asiáticos desvanecidos como el humo, ó mejor dicho, como el incienso (Anónimo 1893: 5).

Darío había elaborado poéticamente el sueño colectivo de un estilo de vida artístico. Por esto no tardó en ser imitado y copiado. Tarde o temprano el carácter colectivo y comercial de este estilo de vida tenía que entrar en conflicto con el reclamo de originalidad que fundamentaba la identidad artística.

Durante todo este tiempo Darío seguía dependiente de varias formas de mecenazgo. Si bien escribía para *La Nación* tuvo que aceptar un puesto público en el Correos que, por cierto, no implicaba mucho trabajo. En un artículo de 1894, titulado *Los genios desconocidos y la prensa*, Aníbal Latino afirmaba que:

un escritor que entre nosotros quiera vivir únicamente de su pluma, ó tiene que ponerse á periodista militante, hablando de política y finanzas, y colonización [...] y comercio, en vez de literatura y artes, ó ganar un sueldo mezquino e insuficiente para sus necesidades (Latino 1894: 1).

No cabía duda, por otra parte, de que la prensa podía contribuir poderosamente a la fama de un poeta.

Gracias al telégrafo y a la prensa es más fácil hoy día formar reputaciones inmerecidas que dejar de formar las reputaciones basadas en el verdadero mérito. Los Boulanger literarios se forman con la misma facilidad como los Boulanger políticos,

dictaminó salomónicamente el mismo Aníbal Latino (1894: 1). Había, entonces, toda una serie de factores que amenazaban la puesta en escena de la individualidad artística de Darío. Sin embargo, en Buenos Aires la originalidad artística de Darío no corría peligro porque no faltaba quien lo llamaba decadente afirmando así la conciencia del poeta de formar parte de una vanguardia de la sociedad.¹⁶ Pero este equilibrio se rompe cuando Darío viaja a París.

Cuando Darío viajó a París como corresponsal de *La Nación* para escribir sobre la Exposición Universal de 1900 se realizó una suerte de sueño colectivo. Darío fue a París, en dónde iba a residir durante gran parte de la segunda mitad de su vida, como representante de las aspiraciones a un estilo de vida francés. Pero las esperanzas de que al espíritu superior de Darío se le daría una acogida reverencial se desvanecieron pronto.¹⁷ Y ya en la exposición mundial el sueño se le convierte en pesadilla. Junto con los *magasins de nouveauté* las exposiciones eran primeras cristalizaciones de una emergente industria cultural. Es significativo que ya en 1889 el término de «rastaquouère» se había convertido en un adjetivo denigratorio para designar el arte industrial destinado al consumo masivo. Así Huysmans pudo criticar el carácter comercial de la Exposición Universal de 1889 diciendo que se había hecho «arte para canacas y rastaquouères» (Huysmans 1928 - 1934: 153). Por otra parte,

¹⁶ En 1894 Calixto Oyuela habla de «una insufrible plaga de decadentes imberbes» (1943: 219).

¹⁷ Antes de viajar a París en 1900 escribió a Miguel de Unamuno, «yo no me quejo, sino que celebro el desdén de París con nuestros mediocres y amojamados de América». En su respuesta Unamuno tradujo el sentido implícito de esta frase no sin agregarle una pizca de ironía. «No sólo no se queja de París, sino que justifica su conducta, deseando que la 'gran ciudad, centro de toda luz' mientras desdeña el producto de sus inculturas, abra la puerta a sus espíritus superiores, lo haré constar» (Darío 1920: 32; 1926: 165; véase Molloy 1972).

el parentesco de las exposiciones mundiales con los paraísos artificiales de opio y con los paraísos «naturales» de la poesía estaba en el origen de la misma palabra del paraíso artificial, que si bien fue difundida por Baudelaire se usó por primera vez para designar un invernadero con flores artificiales en un barrio de París (Baudelaire 1975 - 1976: I, 1373). Dentro de las polémicas entre arte puro, arte social y artes industriales que eran recurrentes en la Francia del siglo XIX, era un lugar común aseverar que las exposiciones universales realizaban y superaban la imaginación de los poetas. Ya en el debate sobre la «poesía de la exposición» de 1855 Félix Belly afirmaba que «la realidad aplastaba la ficción» y que la ciencia y las técnicas «dan a la realidad de cada día más prodigios y más esplendores de los que la poesía se ha imaginado».¹⁸ Primero Renan y después Huysmans habían advertido que las exposiciones mundiales habían puesto el arte al servicio de fines puramente comerciales (Renan 1859), sin embargo la poesía francesa del *l'art pour l'art*, que reclamaba un lugar en una esfera social opuesta a la del poder económico-político (Cassagne 1959; Bourdieu 1992) no dejó de inspirarse en los nuevos espacios de experiencia que propiciaba la arquitectura de vidrio y hierro (Stierle 1987: 281-308), o sea que hasta cierto punto el arte supuestamente autónomo participaba de la emergente comercialización del arte.

Si bien en un primer momento el arte industrial no cuestionó la singularidad de las obras de arte, la producción masiva y el establecimiento de los grandes *magasins de nouveauté* hacían que el ritmo de envejecimiento de la innovación artística se acelerara continuamente. Ya en los años treinta la producción artesanal de mercancías de lujo no se limitaba a imitar pautas de la antigüedad greco-romana, sino que recurrió a todas las épocas y todos los estilos. La manufactura de Sèvres buscaba sus modelos en cuadros de Rafael y El Ticiano y en 1832 el director afirmaba que quería seleccionar «en todas las épocas y todas las naciones lo mejor que había y lo que a la vez resumía de la manera más visible, pura y completa el carácter típico de cada época y de cada país» (cfr. en Maag 1986: 229). Este procedimiento neutralizaba la función distintiva que el exotismo había tenido en el caso de los hermanos

¹⁸ Félix Belly, «La Poésie de l'exposition», en: *Revue contemporaine*, 23 (1855), pp. 162, 164, cfr. en: Maag (1986: 123).

Goncourt, para citar el ejemplo más famoso, pero también en el caso de Darío. A través de colecciones de piezas de arte y de antigüedades los Goncourt habían convertido su casa en Auteuil desde 1868 en un reducto contra lo que ellos denominaron *mediocratie*. Su casa se convirtió en baluarte de una individualidad artística, de manera que a las excentricidades del vestir que habían distinguido al dandy se sumaban las excentricidades del interior (Williams 1991: 124). En el caso de Jules Goncourt el deseo exhibicionista de presentar su vida íntima al público en forma de un diario se combinaba con la pesadilla de perder su «estuche» –o sea, estas colecciones que albergaban su individualidad–, una pesadilla que lo perseguía varias veces.¹⁹ Sin embargo, esta alienación había tenido lugar hacía tiempo. Ya Paul Bourget había relacionado la obsesión coleccionista de los Goncourt y la musealización de los interiores que ella implicaba con el fenómeno de los *grandes magasins* (Bourget 1891: 148 s.). El exotismo tanto espacial como temporal se diferenciaba sólo gradualmente de la diversidad de mercancías ofrecidas en tiendas y en exposiciones universales. Lo que servía de envoltura protectora a la individualidad de los Goncourt estaba disponible para el consumo masivo en el *Bon Marché*.

Verlaine había descrito a la *décadence* como un intento de reaccionar mediante el refinamiento a las trivialidades y banalidades de un siglo regido por el lucro (Verlaine 1972: 695 s.). En vista de la producción masiva de las artes industriales este intento de distinguirse del burgués vulgar requería un despliegue continuamente creciente de excentricidades. Sufrió su fracaso simbólico en 1884, en la novela *A rebours* de Joris Karl Huysmans. El protagonista des Esseintes se fuga en un paraíso artificial concebido por él mismo y que está situado lejos de la ciudad, pero finalmente sus intentos de incrementar continuamente el refinamiento de las sensaciones que se va proporcionando con la ayuda de sus interiores y perfumes lo llevan a la neurosis. Al final de la novela el protagonista sólo puede elegir entre la muerte por refinamiento o la vuelta a París, el símbolo de una vida regida por fines

¹⁹ «C'est particulier, dans mes rêves, la persistance de ce cauchemar toujours le même, le cauchemar de la perte de mes habits, de ma fourrure. [...] si vraiment ce cauchemar de mes nuits passe dans mon existence éveillée, la vie devient insupportable!» (Goncourt 1956: 9; véase *ibid.* p. 77).

meramente materiales (Huysmans 1978). Con la vuelta de des Esseintes las artes industriales triunfaron sobre el Dandy. Des Esseintes fue víctima de la vida moderna que regía tanto las transformaciones de las metrópolis latinoamericanas como las exposiciones mundiales.

El caso de Darío fue similar. Que la poesía de Darío participaba de una estética del *biblot* lo insinuó ya José Asunción Silva cuando firmaba su *Sinfonía color de fresas en leche*, una parodia de lo que denominó poesía «rubendaríaca», con el pseudónimo Benjamin Biblot Ramírez (Silva 1977: 80 s.). Fue durante la exposición de 1900 que Darío tuvo que hacer la experiencia de que su estética se había convertido en mercancía apta para el consumo masivo. «Cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño», escribe Darío en una de sus primeras crónicas dedicadas al espectáculo (III, 380). Reconoce que en la exposición se han materializado los paraísos artificiales de la poesía simbolista y parnasiana,

las flores extrañas, de jardineros simbolistas y decadentes, de señoritas Boticelli, de poetas malignos [...] toda la flora propicia a Des Esseintes [...]. Detenerme más en análisis y nomenclaturas sería repetir a Huysmans (III, 391).

Pero en el curso de la exposición la admiración de Darío por lo que consideraba en un primer momento como «un país de misterio y de poesía habitado por magos» (III, 386) y la «sensación miliunanochesca» (III, 382) que evocan los paisajes de sueño dan lugar al terror del poeta frente a un «mundo de opio y de pesadilla» (III, 478). En consecuencia la poesía de Darío sufre un cambio completo. A partir de 1900 Darío deja de producir una poética parnasiana y escribe poemas en la mayoría de los casos elegíacos o trágicos que versan sobre los temas de la muerte y de los pesares de la vida. Pareciera que al enfrentarse con el mundo de las artes industriales no sólo la estética de Darío sino también el sueño de París se desvanece.

La desilusión está aún más directamente ligado a una experiencia traumática de la modernidad que trasciende el problema del arte industrial. Darío había imaginado a París como un reducto de valores eternos a los que sólo seres privilegiados como los artistas tenían acceso. En cambio se vio confrontado con una ciudad en la que imperaba la fugacidad. La divergencia entre expectativa y experiencia de

Darío se vuelve evidente en su crítica a la *Parisienne*, la estatua simbólica que adornaba la puerta central de la exposición. Ésta había sido diseñada por Paquin, un *couturier* famoso, y representaba a París como capital de la moda. Darío escribió:

La ciudad de París no puede simbolizarse en una figura igual a la de Yvette Guilbert o mademoiselle de Pougy [...] La moda parisiense es encantadora; pero todavía lo mundano moderno no puede sustituir en la gloria de la alegoría o del símbolo a lo consagrado por Roma y Grecia (III, 385).

Según Darío París tenía que ser representado por las formas clásicas e intemporales de la antigüedad, no por la fugacidad de la moda. Pero, ¿qué hubiera sido más adecuado para representar una exposición mundial que lo efímero? La magia de un país encantado se desvanece tan súbitamente como se inicia. La exposición de 1900, afirmaba el mismo Darío, se había alzado «como de capricho» para que desaparezca «en un instante de medio año» (III, 380). Pero fue Émile Verhaeren quien mejor captó el carácter del espectáculo cuando escribió que «las Exposiciones Universales sólo tienen y sólo deben tener un atractivo pasajero. Son fiestas fugaces. Están dedicadas al momento» (Verhaeren 1928: 12). Las exposiciones universales no sólo eran fugaces fiestas, eran también la fiesta de lo fugaz. Con la ciudad que se creaba de la nada para desvanecerse como un ensueño se celebraba la modernidad misma, cuya característica central había sido definido por Baudelaire como lo transitorio. Para Baudelaire lo bello surge de esta superación de la discrepancia entre los dos polos de la vida moderna, la eternidad y la fugacidad (Jauß 1970). Para Darío, en cambio, fugacidad y eternidad eran mutuamente excluyentes. Por eso para él París y la exposición se convierten en antítesis del mundo del arte cuando descubre que lo efímero no es un atributo marginal, sino la característica central de la modernidad parisiense – para no decir del estilo de vida artístico. Esta desilusión, articulada parcialmente en *Cantos de Vida y Esperanza*, culmina en una serie de visiones alegóricas que retoman una metáfora que ya Baudelaire había empleado en su descripción de la modernidad: la Revolución Francesa.

Según Baudelaire, el artista moderno «se ve asaltado por un motín de los detalles, que reclaman su derecho con la furia de una masa enamorada de la igualdad absoluta» (Baudelaire 1975 - 1976: II, 698 s.).

La destrucción de las jerarquías llevada a cabo por la Revolución Francesa se ha convertido en la característica central de la vida cotidiana de las grandes ciudades donde el poeta irremediabilmente pierde su aureola (Baudelaire 1975 - 1976: I, 352). Sin embargo, mediante la invención posterior de un orden y de jerarquías, a través de una memoria imaginativa y selectiva que no reproduce sino reinventa la realidad, el artista moderno concebido por Baudelaire se imponía heroicamente a la modernidad que lo asediaba. En las crónicas de Darío es este asedio que convierte la exposición universal de sueño en pesadilla, ya que la memoria es incapaz de reorganizar el caos de las impresiones. «No sabía qué hacer entre tan raros paisajes, complicadas cosas, extrañas figuras. Y todo se resuelve en la memoria como en una gran caja en que todas esas cosas fueran echadas a la diablo» (III, 478). La memoria no es una *mémoire resurrectioniste* capaz de sintetizar y ordenar retrospectivamente el caos de las cosas, sino una caja de pandora, que reproduce arbitrariamente las impresiones recibidas. Si en Baudelaire «vaporización y condensación del yo» son procesos complementarios (Baudelaire 1975 - 1976: I, 667), en Darío la disolución que experimenta es irremediable, es sufrida como amenazante y lleva, en última instancia, a la muerte del artista. Así, en el alegórico *Cuento de Pascuas* Darío hace caer la cabeza del artista bajo una guillotina que aparece como símbolo de una modernidad apocalíptica. El cuento, que termina con un himno a la resurrección de Cristo entonado por un coro de cabezas cortadas antes pertenecientes a personas notables, evoca en primer lugar el destino de Maria Antonieta como metáfora de una nivelación social amenazante por medio de la democracia y una pérdida de los valores espirituales.

Sí; es la guillotina. Y tal en las pesadillas, como si sucediese, veo desarrollarse –¿he hablado ya de cinematógrafo?– la tragedia [...] vi cómo caía, bajo el hacha mecánica, la cabeza de aquella que poco antes, en el salón del hotel, me admirara con su encanto galante y real, con su aire soberbio, con su cuello muy blanco, adornado con un único galón color de sangre (IV, 125).

También la cabeza del mundo, París, corre el peligro de ser cortada por la guillotinesca vida moderna. A la vez el cuento también cita un cuadro menos conocido de Gustave Moreau que representa una

interpretación o reinención de la historia de *Orfeo* por parte del pintor.²⁰ Según Ovidio Orfeo había sido desmembrado por las bacantes enfurecidas porque se resistía a complacerles sexualmente. El cuadro de Moreau se titula «joven doncella recoge la cabeza y la lira de Orfeo que las aguas del Hebrón han llevado a las orillas de Tracia». El acto de redención, el rescate de la cabeza y de la lira, fue imaginado por Moreau y los contemporáneos vieron el cuadro como representación del «poeta de todos los países y de todas las épocas, martirizado, incomprendido en vida – pero celebrado después de su muerte» (cfr. en Hahlbrock 1976: 54). En el cuento de Darío la lira de Orfeo y su cabeza aparecen como símbolo de una lejana e inverosímil concordancia entre hombre, mundo y poesía. La cabeza de Orfeo dice: «Vendrá el día de la concordia, y la lira será entonces consagrada en la pacificación» (IV, 127). La utopía de un reino de la poesía contrasta con la muerte de Orfeo cuyo desmembramiento remite a la experiencia de disolución y fragmentación del yo experimentada por el sujeto de las crónicas y de algunos cuentos de Darío. Con Orfeo es el poeta mismo el que se convierte en objeto de la decapitación descrita en el *Cuento de Pascuas*. Recordemos que el único distintivo de la mujer decapitada es «su cuello muy blanco». ¿Este no es acaso el cuello del cisne, el símbolo central del modernismo, que Darío había adoptado del wagnerismo? Años antes de que la vanguardia latinoamericana se esforzara en «torcerle el cuello al cisne» el guillotinado del poeta modernista fue el tema central de este cuento de Darío.

²⁰ De las cabezas cortadas que aparecen en el cuento de Darío la más importante en términos de influencia literaria y artística fue la de Juan el Bautista. En la segunda mitad del siglo XIX la decapitación servía de imagen emblemática para expresar el dualismo supuestamente inexorable entre espíritu y materia, hombre y mujer, artista y naturaleza. Y fue *Salomé*, el cuadro de Gustave Moreau, en el que pintaba la leyenda bíblica de Salomé que pedía la cabeza del santo porque se negaba a sus avances sexuales, que se convirtió en el santo y seña de la *décadence*. La imagen de la devoradora de hombres sirvió de pantalla de proyección para los artistas que sentían la producción artística amenazada por el materialismo creciente de la sociedad. Sin embargo, el cuento de Darío, si bien menciona Juan el Bautista no cita este famoso cuadro de Moreau sino uno menos conocido que hace alusión más directa a la figura del artista.

El *Cuento de Pascuas* es una declaración alegórica del fracaso de la puesta en escena artística que se había iniciado en Santiago de Chile. Sin embargo, para ganarse el sustento como corresponsal de *La Nación* Darío tuvo que seguir reproduciendo la imagen del estilo de vida artístico francés en cuya elaboración el mismo había participado. Darío tuvo que seguir representando una puesta en escena que se había convertido en farsa. *El Pequeño poema de Carnaval* de 1912 da una expresión sarcástica de esta situación. «Celebro aulas sagradas,/ artes, modas lanzadas,/ y las damas pintadas/ y los maîtres d'hotel./ Y puesta la careta/ ha cantado el poeta» (Darío 1912: 422). La careta del poeta no es otra que la del cronista que tiene que seguir reproduciendo la imagen de París canonizada por *Azul y Prosas Profanas*. Pero Darío no llega a hacer productiva esta ironía para subvertir la identidad del artista que se le ha convertido en mentira. Queda prisionero de su propio pasado. Es en este sentido que hay que interpretar las pesadillas en las que anticipa las circunstancias de su muerte y de sus funerales.

Poco antes de dejar París para emprender lo que iba a ser su último viaje soñó que presenciaba su propio entierro y sus funerales. En este sueño su cuerpo era llevado por una gran multitud, de arriba llovían versos que la gente recogía y el poeta muerto sonreía. De repente «dos multitudes se arrojaron enfurecidas sobre la carroza y se disputaron mi cabeza a puñetazos y mordiscos ... La arrancaron del tronco, la partieron ... y buscaron mi cerebro ... ¡que era de oro! Y una multitud se llevó una parte, y la otra lo que dejara la primera» (Sux 1964: 319). Mientras agonizaba en León tuvo otro sueño. Contó que había soñado que su cuerpo era disecado y como su cabeza fue abierta con una sierra para extraerle el cerebro. Cuando Santiago Argüello quiso calmarlo diciéndole que pronto se curaría y que entonces volverían a París respondió que preferiría morir (Bazil 1948: 179-181). Pero el sueño del propio entierro no es una profética premonición de los hechos. La forma de su muerte era previsible, también lo era el esplendor de sus funerales. No es improbable que Darío haya hecho su último viaje a Nicaragua sabiendo que iba a morir y sabiendo que solo en su tierra natal se le celebrarían unas exequias dignas de un Victor Hugo centroamericano. Sus sueños dan expresión al mismo imaginario colectivo que determina la puesta en escena del entierro. Pero al reflejarla en forma pesadillesca Darío se ve preso de una identidad que el mismo había contribuido a

elaborar. Es así que en sus funerales se consagró la puesta en escena de una individualidad artística que había terminado por impedir la artística realización de la individualidad. Darío, en cambio, no sólo soñó su propia muerte, en un sentido más amplio soñó también la muerte del artista. La vanguardia intentará de resucitarlo en una forma nueva, aparentemente más democrática. El intento de fusionar arte y vida forma parte de un proceso más amplio que tiene sus raíces en el siglo XIX y que, en última instancia, pone al estilo de vida artístico al alcance de todos. Es así como la puesta en escena de una individualidad artística y la artística realización de la individualidad se convierten poco a poco en elementos centrales de una vida cotidiana en la que impera lo estético – siempre que las condiciones económico-políticas lo permiten. La práctica artística de la vida se convierte en estilo de vida que puede adquirir dimensiones éticas sustituyendo normas morales y religiosas preestablecidas por una parte, y que puede llevar a una comercialización de la vida e incluso del cuerpo por otra. En este sentido el rumor de que *La Nación* de Buenos Aires haya ofrecido 50.000 dólares por el cerebro de su antiguo colaborador si bien no es cierto no deja de ser bien inventado.

Bibliografía

- Anónimo (1893): «La calle Florida», en: *La Prensa*, 9 de Nov., 5.
- Arellano, Jorge Eduardo (1993): «Azul» ... de Rubén Darío. Washington: Interamer.
- Barbey d'Aureville, Jules (1979): «Du dandysme et de G. Brummel», en: *Œuvres complètes*, reimpresión de la edición Paris 1926-27, Genf: Slatkine Reprints, vol. III.
- Baudelaire, Charles (1975 - 1976): *Œuvres complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Bazil, Osvaldo (1948): «Biografía de Rubén Darío», en: Emilio Rodríguez Demorizi (ed.): *Rubén Darío y sus amigos dominicanos*, Colombia: Espiral, 131-186.
- Beccar Varela, Gabriel (1926): *Torcuato de Alvear. Primer intendente municipal de la ciudad de Buenos Aires. Su acción edilicia*, Buenos Aires: Kraft.
- Blanco-Fombona, Rufino (1929): *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid: Mundo Latino.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- Bourget, Paul (1891): *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris: Alphonse Lemerre.
- Cassagne, A. (1959): *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris: Lucien Dorbon.
- Darío, Rubén (1912): «Pequeño poema de carnaval», en: *Mundial Magazine*, vol. II, no. 10, 418-422.
- (1926): «Epistolario-I», en: Darío, *Obras completas*, Prólogo de Alberto Ghirardo, Madrid: Biblioteca «Rubén Darío», vol. XIII.
- (1934): *Obras desconocidas de Rubén Darío, escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Edición recogida por Raúl Silva Castro y precedida de un estudio, Santiago de Chile: Prensas de la Universidad de Chile.
- (1950 - 1955): *Obras completas*, Madrid: Afrodisio Aguado.
- (1968): *Azul ...* Madrid: Espasa-Calpa.
- (1984): *Poesías completas*, México: Fondo de cultura económica.
- Goncourt, Edmond et Jules de (1956): *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Monaco: Editions de l'Imprimerie Nationale, vol. 21.
- Hahlbrock, Peter (1976): *Gustave Moreau oder Das Unbehagen in der Natur*, Berlin: Rembrandt.
- Henríquez Ureña, Max (1962): *Breve historia del modernismo*, México: FCE.
- Huysmans, Joris Karl (1928 - 1934): «Le Fer», en: *Œuvres complètes*, Paris (Slatkine Reprints, Genf 1972), vol. 10, 151-162.
- (1978): *A rebours*, Paris: Garnier-Flammarion.

- Iglesia, Rafael E. J. (1988): «La Avenida de Mayo. Progreso, modernidad, urbanismo», en: Manrique Zago (ed.): *La avenida de mayo*, Buenos Aires: Eudeba, s.p.
- Jauß, Hans Robert (1970): «Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität», en: Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 11-66.
- Jirón Terán, José (ed.) (1981): «Diez cartas desconocidas de Rubén Darío», en: *Cuadernos de bibliografía nigaragüense*, no. 2, 41-57.
- Jitrik, Noé (1978): *Las contradicciones del modernismo*, México: Colegio de México.
- Latino, Aníbal (Pseudónimo de J. Ceppi) (1894): «Los genios desconocidos y la prensa», en: *La Nación*, 9 de abril, 1.
- Llanes, Ricardo M. (1955): *La Avenida de Mayo*, Buenos Aires: Kraft.
- Lugones, Leopoldo (1919): *Rubén Darío*, Buenos Aires: Ediciones selectas América, Cuadernos Mensuales, pp. 259-279.
- Maag: Georg (1986): *Kunst und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen*, München: Fink.
- Marasso, Arturo (1954): *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires: Kapelusz.
- Molloy, Sylvia (1972): *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au XXe siècle*, Paris: PUF.
- Oyuela, Calixto (1943): *Estudios literarios. Prólogo de Alvaro Melián Lafinur*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Rama, Angel (1980): «Prólogo» en: Darío, *Poesías*, Edición: Ernesto Mejía Sánchez, cronología: Julio Valle-Castillo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. IX-LII.
- (1985): *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas: Alfadil.
- Renan, Ernest (1859): «La poésie de l'exposition», en: Renan, *Essais de morale et de critique*, Paris: Michel Lévy Frères, 353-375.
- Rodríguez Demorizi (ed.) (1969): *Papeles de Rubén Darío*, Santo Domingo: Editora del Caribe.
- Salinas, Pedro (1948): *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires: Losada.
- Silva, José Asunción (1977): *Obras completas*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Stierle, Karlheinz (1987): «Imaginäre Räume. Eisenarchitektur in der Literatur des 19. Jahrhunderts», en: Pfeiffer, Helmut/Jauß, H. J./Gaillard, Françoise (eds.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München: Fink, 281-308.
- Sux, Alejandro (1964): «Ruben Darío visto por Alejandro Sux», en: *Revista Hispánica Moderna*, vol. 12, 302-319.

- Torres, Edelberto (1982): *La dramática vida de Rubén Darío*, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Valera, Juan (1947): «Cartas americanas», en: Valera, *Obras completas*, estudio preliminar de Luis Araujo Costa, Madrid: Aguilar, vol. III.
- Verhaeren, Emile (1928): «L'exposition de 1900... Paris», en: Verhaeren: *Notes sur L'art*, Paris: J. Bernard.
- Verlaine, Paul (1972): *Œuvres en prose complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- (1982): *Les poètes maudits (1883)*, Paris: Sedes.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1992): «Columbus und Victor Hugo bei Rubén Darío», en: Titus Heydenreich (ed.): *Columbus zwischen zwei Welten. Historische und literarische Wertungen aus fünf Jahrhunderten*, Frankfurt/M.: Vervuert, 627-648.
- Williams, Rosalind H. (1991): *Dream Worlds. Mass Consumption in late Nineteenth-Century France*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

Montserrat Prudon

**Escritura, escrituras:
Del caligrama al poema-objeto
en la literatura catalana**

Con el modernismo y, heredada del romanticismo, la aspiración finisecular a un arte-total, los creadores catalanes compaginan diversas formas de escritura, saben mezclar el dibujo a la letra y, valiéndose de las aportaciones tipográficas, adornan además sus escritos recurriendo a tintas de colores distintos. Notable es, en esta perspectiva, la aportación en Cataluña de Alexandre de Riquer y también la de Apel·les Mestres, poeta dibujante y jardinero, patente, por ejemplo, en su poema *Margaridó*.¹ Al amanecer el siglo XX la noción de ruptura se incrementa y los llamados movimientos de vanguardia instauran nuevas formulaciones estéticas que, por sendas distintas, se hacen complementarias recurriendo siempre también a cierta polifonía escriptural.

Sin embargo, y a pesar de la tendencia a olvidarlo manifestada por la crítica, no es fenómeno reciente ni nuevo el de conducir la expresión escrita hasta sus últimos recursos, el de triturarla para obtener más de lo que suele dar. Recientes no son, sabido es, ni el caligrama, ni el acróstico ni el laberinto y menos aún el ideograma, así como otros juegos verbales. Todas ellas formas tradicionales, si se puede decir, puestas en juego desde la Antigüedad más remota y que re-aparecen, por momentos, según la problemática de la hora o el gusto más o menos desarrollado por la expresión poética culta y trabajada. Ya que, a todas luces, de cultismos se trata o por lo menos de barroquismo, «arte de reminiscencias y de profecías», según André Billy.²

Precursor de este remozamiento sería, en el dominio de las letras catalanas, Rafael Nogueras Oller. Con el poema de la «Esse»³ (fig. 1)

¹ Véase Mestres (1886) y Prudon/Trenc (1993).

² En Apollinaire (1965: XLIV).

³ En Nogueras Oller (1905: 59); también en Molas (1983: 30-31).

intenta ya en 1905 recobrar una forma caligramática algo más tarde recuperada por Apollinaire pero no pura «invención» suya, por supuesto, como curiosamente lo sugiere el comentarista ...

UNA ESSE

Ay, tirolí,
 qu'es bo aquest vil
 Omplem el got,
 que fet un bot,
 vull fê'l camí!...
 ¿Que't rius de mi?
 Vatúa Deu,
 si el món es meu!
 Quan veig xicots
 m'aclamen tots;
 sempre aplaudint,
 me van seguint.
 Tinch tant poder,
 tanta influencia,
 que tot me fa
 gran reverencia.
 Cases y gent
 l'acatament!
 Que jo os ho dich,
 mal garranyich!
 La gent, passant,
 va saludant.
 Vatúa Deu,
 si tot es meu!
 Jo sóch, ay coy,
 el Deu-bocoy,
 y el gura aquêt
 un gran ximplet.
 No vull seguir,
 que sóch honrat!...

Fig. 1: R. Nogueras, «Una Esse» (*Les tenebroses*, 1905).

Nada tiene que ver pues la situación así esbozada con la toma de posesión que de estas formas practicarán, ya entrado el siglo, los movi-

mientos de ruptura. Por la intrusión de estos aires de rebelión, de estas contundentes y subversivas proclamas, dentro de unos códigos perfectamente regidos por normas no menos estrictas. Entre todos sobresale la utilización, la promoción, que de esta escritura gráfica harán tanto el futurismo como el cubismo en la primera década y con perspectiva harto distinta. Parte el cubismo –y, notémoslo, sin manifiesto ni declaración programática–, de la práctica pictórica, de la noción de volumen, sea quien sea el padre de la criatura ... (Cézanne, Braque o Picasso) y sólo después alcanza, por gracia de Apollinaire, el código escriptural, el campo poemático. A partir de esta figura literaria francesa es como penetra en la península y concretamente en Cataluña. Esto lo vamos a ver. El futurismo, muy al revés, hace una propuesta anti-literaria si se quiere pero primero es el manifiesto de la poesía que no el de la pintura ... El proceso pues funciona al revés: de la escritura a la pintura. Muy esquemáticamente desdibujado en estas breves líneas el panorama nos permite, sin embargo, dilucidar cómo quedan estrechamente vinculadas las dos formas de lenguaje: el que se refiere a la lectura e invoca la mano, el ojo, la abstracción, el que prescindiendo o no de ella, confía a la sola imagen el poder de comunicación. Se encuentra así re-activado el consabido lema horaciano del *ut pictura poesis* y su correlativa interferencia de los códigos: el pictórico y el lingüístico.⁴ Normas anteriormente aceptadas, cultivadas y, ahora, revertidas y re-utilizadas, sí, pero con fines bien ajenos a la mera práctica cuanto más habilidosa posible de un ejercicio sumamente elaborado.

Todo esto es sabido. Sin embargo me ha parecido necesario recordarlo antes de adentrarme en la problemática catalana propiamente dicha ya que tendremos que hablar de ruptura, de innovación y que siempre conviene saber frente a qué, en función de qué i/o contra qué uno se declara en ruptura.

Encabezada por la propuesta «escritura, escrituras» esta reflexión se propone pues examinar primero la aportación catalana sobre el particular, considerar luego cómo se manifiesta tal instrumentalización entre sus creadores y, en una postrera etapa, franqueado del todo nuestro marco cronológico, plantear el problema de la evolución de

⁴ Cf. García Berrio/T. Hernández (1988).

este tipo de escritura. El paso del caligrama al poema-objeto puede, sin duda alguna, explicitar el devenir del recurso a varios tipos de códigos e ilustrar pues el previo cuestionamiento del lenguaje que supone.

Escritura, escrituras

Estas formas diferentes de escritura entran en el siglo de la mano de los movimientos de vanguardia, más precisamente si cabe, con el futurismo. ¿Por qué?

En ello se concreta la ruptura contra las normas establecidas. En ellas, en estas formas no por clásicas menos ináuditas, tiene cabida lo que se puede llamar la revolución de la mirada. Transcripción gráfica diríamos del descubrimiento del volumen por los cubistas. Rienda suelta a la gramática de unas palabras que, según los futuristas, tienen ganada su libertad.

¿Cómo se logra dicha mutación? Primero, y es obvio, por el estallido, la dislocación de la sintaxis. La forma lógica de los objetos lingüísticos viene de su estructura gramatical. Esta es la que debe desaparecer cuando se hunde la lógica. Pero la de-construcción afecta también a la unidad semántica o sea a la palabra. Más allá de la semántica consensual se alcanza un sentido otro mediante un soporte distinto. Añadiendo el dibujo al solo grafema.

Así se obtiene la ruptura anhelada, la libertad codiciada de las palabras enjauladas por la sintaxis y se recurre a los elementos hasta entonces rechazados por a-poéticos. Cuanto más a-poéticos mejor, además. Los que dicen la vida de cada día: la lluvia, la pipa, la guerra ... Recordemos de paso que los caligramas de Apollinaire casi siempre son poemas de guerra;⁵ fijémonos también en los que menudean en la poesía de Salvat-Papasseit con referente de la humilde vida cotidiana del poeta: la estrella, la hormiga, el irradiador del puerto ...

La yuxtaposición de palabra-imagen crea un nuevo objeto, monstruo lingüístico/palabra dibujada o dibujo literario como bien lo enten-

⁵ Cf. «La cravate et la montre» y «La colombe poignardée», publicados en 1914 en *Les soirées de Paris* 24; «Il pleut», publicado en *Sic* 12 (Paris 1916), p. 92. – Se pueden consultar en Apollinaire (1965: 192, 203, 213).

dió GeCe (Ernesto Giménez Caballero) en sus carteles literarios. Y funciona como el «collage» cubista, por acumulación de sentidos. Estratificación lingüística, de alguna manera. Anunciadora, si se quiere, del meta-lenguaje publicitario, lo que dice ya la «lettre-océan»,⁶ uno de los primeros caligramas de Apollinaire. Forma y sentido, conceptos aristotélicos repentinamente desvirtuados en, y cito a Henri Meschonnic, la perspectiva de una poética que tiende hacia el materialismo,⁷ se hallan a un tiempo convocados. Nace entonces el nuevo concepto de forma-sentido, unidad dialéctica que funda el nuevo texto. El dilema ya no existe: todo es uno. La distribución en el espacio cobra sentido y el valor semántico se organiza a partir de la forma. Disfrutando ahora de soberana primacía.

En Cataluña además del grafismo del dibujo, de la preeminencia de la línea, inherente al caligrama, casi siempre se recurre al valor simbólico de la figura así lograda. Se acerca más así de lo pictográfico (ideas traducidas por escenas figuradas y/o simbólicas) que no de lo ideográfico (ideas formuladas mediante signos). Y simbólicas también son las figuras geométricas introducidas: rectángulo, triángulo. Lo que merece reflexión. Tres ejemplos tan sólo:

El primero nos lo brinda la obra de Joan Salvat-Papasseit. Sólo me importa, de momento, recordar un texto en este sentido emblemático. Aludo al poema «Como sé que se besa»⁸ (fig. 2), evocación de un amorío en el puerto de Marsella. El caligrama presenta entrecruzados los idiomas (catalán y francés) como se cruzarían las voces de los amantes -voz de él/voz de ella- palabras que configuran el poema-dibujo del navío, atributo del marinero, metáfora recurrente en la obra Salvatiana y con doble, y a veces contradictorio, significado simbólico de amor y de libertad. Acentuado el mensaje y valorada además la ambientación marítima mediante el uso de tinta azul. O sea que las palabras dicen a un tiempo el amor (por la forma adoptada) y el miedo

⁶ Publicado en 1914 en *Les soirées de Paris* 24. Cf. Apollinaire (1965: 183).

⁷ «Sens d'un côté, forme de l'autre sont des concepts aristotéliens dont on constate la non-pertinence, la non-efficacité dans une poétique tendue vers le matérialisme» (Meschonnic 1973: 32-33).

⁸ Publicado por primera vez en Salvat-Papasseit (1923). Se puede consultar en Salvat-Papasseit (1923/1978: 181).

(por la semántica de la invocación a Notre Dame de la Garde). Surge de esta ambigüedad una aprehensión que no acaba de dilucidarse: ¿a qué remite? ¿al posible rechazo? ¿al eventual fracaso? ¿a la nostalgia post-vivencial? Mientras la imagen así creada, la del navío, explicita esta vacilación en un ambiente marítimo siempre propicio a la fuga, al eterno escaparse del hombre, del poeta. Quedarán así doblemente afirmadas –letra y línea– la plenitud y la fragilidad de toda experiencia amorosa. Simbolismo de la distribución en el espacio, sublimación de la figura geométrica.

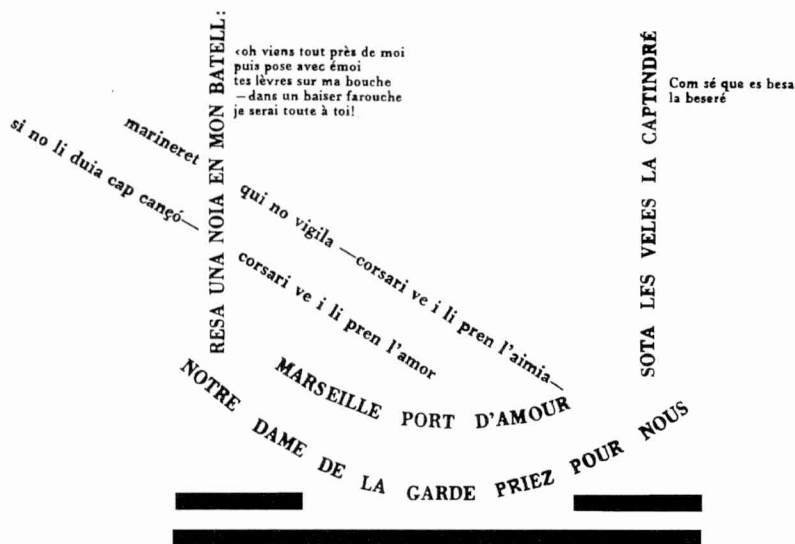


Fig. 2: J. Salvat-Papasseit, «Com sé que es besa»
(*El poema de la rosa als llavis*, 1923)

Se impone, a todas luces, mencionar aquí a J. V. Foix el supuesto «uomo futurista» de la península. Y esto a pesar de su tantas veces reiterado rechazo de este tipo de «malabarismos». Tan poco apreciaba la modalidad de estas palabras caligramáticas que no vacilaba en calificarlas de «mal apuntaladas (*estintoladas*)». Foix que afirmaba en 1919: «del futurismo consideramos la audacia y no los poemas ni la romántica ilusión de desconocer al museo y tácitamente olvidar a los clásicos».⁹

⁹ J. V. Foix: «Salvat-Papasseit», en Foix (1979: 284).

Foix quien pretendía ignorar la obra de Jorge Guillén y quien nunca comentaría la de Apollinaire ... En lo que atiene a nuestro tema –la escritura caligramática– encontramos, es verdad, muy escasos ejemplos. El cuestionamiento del lenguaje informa toda su obra que, sin embargo y a contra-corriente de su época – carece de tales recursos. El más notable para mí es el «Poema de Catalunya»¹⁰ (fig. 3). En otra ocasión

POEMA DE CATALUNYA

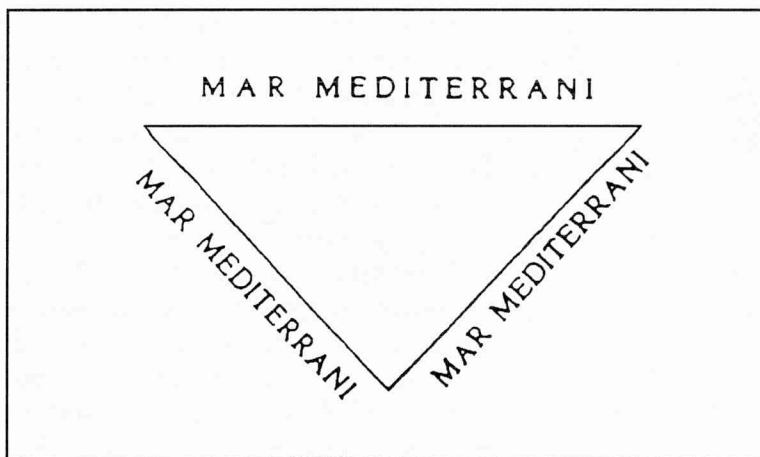


Fig. 3: J. V. Foix, «Poema de Catalunya» (1920).

(Prudon 1992: 457) estudié el texto, análisis al que remito. Hoy quiero insistir, si cabe, en las formas geométricas adoptadas. Lo que acercaría el texto-caligrama al «emblema». Como éste dispone de varios niveles de interpretación y ofrece el triple espacio cerrado: el de la página, el del triángulo, el del rectángulo en el cual se inscriben otros elementos figurativos –aquí también geométricos– y verbales: la también triple anáfora de «mar mediterrani». O sea los elementos tradicionales de la emblemática: *imago/subscriptio*. Lo que no hace sino recalcar el valor

¹⁰ Publicado por primera vez en *La Cònsola*, Periòdic quinzenal de Sarrià, 11-IX-1920 (Any II, N° 20). No recogido en Foix (1979). Reproducido en varios trabajos y últimamente en Foix (1990: 171).

trastocado también. Lo importante, primero, es la reversión del alfabeto que impone la lectura (alfabeto reducido a sus dos letras puntales, separadas por 26 puntos) y que, además, toma en cuenta el concepto «nunista» de Pierre Albert-Birot. Fundada sobre la palabra latina *nun* = hoy, de valor interrogativo, la teoría así expresada implica interrogación sobre lo actual y opone tradición e innovación. «Su estética ... busca la verdad poética en su realidad pensada y no en la realidad aparente» (Albert-Birot 1921: 1). Desarrollada en la revista *Sic* (1916 - 1919)¹² que tanto impresionará a los catalanes residentes en París en aquella época, ambientados en distintos círculos de la capital francesa y relacionados con Apollinaire. Entre ellos se encuentra Junoy quien colaborará a la revista mediante la intervención de su amigo Joan Pérez-Jorba, el fundador de *l'Instant*, Revista franco-catalana de 1918 y, ocasionalmente, hará suya la teoría de Pierre Albert-Birot. El poema atestigua esta adhesión. Su aspecto textual concretado, densificado, en las dos letras Z/A representa, pues, no sólo la reversión de Alfa y Omega sino también la preponderancia del poeta moderno (Z) frente al clásico(A) según la terminología Albert-Birotiana. Notemos además la reversión de la línea de lectura no ya horizontal sino vertical. Como en otros mundos escripturales, en otras culturas no occidentales. Reversibilidad, pues, y además reivindicación de modernidad, lo que confirma la Zeta desdibujada por la silueta misma del poema. Forma que da forma (in-forma) al poema.

Podría alargarse la lista ya que menudean los ejemplos. De programarse una historia o un estudio sobre las metamorfosis del caligrama en Cataluña –algo hizo sobre el particular pero con vistas más generales Ors (1977)– otros muchos poetas tendrían cabida remontando la cronología y empezando por poetas anteriores como el ya mencionado Nogueras o, en los mismos años, Joaquim Folguera con su dedicatoria a G. Apollinaire que muy claramente proclama su adhesión a la modalidad visual del poema.¹³ Sin olvidar al ya mencionado Pérez-Jorba también poeta y aficionado al caligrama que publicará como ya se ha dicho en revistas francesas.

¹² Existe una reimpresión (Paris: Jean-Marie Place 1980).

¹³ J. Folguera, «Músics cecs del carrer». Publicado por primera vez en *Traduccions i fragments* (1921). Se puede consultar en Molas (1983: 173).

Se hace patente, pues, la existencia del caligrama en la literatura catalana con la introducción de los movimientos de vanguardia. Pero la interpretación de tales ejercicios no puede contentarse con la sola alusión a la necesidad de ruptura. Otras quiebras presenta la cronología de la creación literaria que no ponen en tela de juicio al instrumento mismo de la comunicación. Su renovación viene a ser, entonces, el primer indicio de la crisis del lenguaje. El paso, el salto de un código a otro revela, más que la necesidad de una modalidad de expresión diferente, la duda, la desconfianza frente al instrumento «lenguaje», agudiza pues su cuestionamiento. Hasta este momento, incluso en la ruptura fundamental introducida por los llamados movimientos, digamos patentados, de la vanguardia histórica en la primera década del siglo, lo que se transformaba era un sistema de representación. Un concepto más o menos amplio de la metáfora, una re-creación de la luz en lo pictórico mediante técnicas más o menos elaboradas (perspectiva, color). Ahora ya no. Desaparece la noción de diacronía a favor de la sincronía. De la misma manera como el cubismo implica lo que he llamado la revolución de la mirada; la aceptación de una norma no racional: el volumen, no la perspectiva, el sentido nacido de la yuxtaposición, de la correlación, así se exige también de la escritura que renuncie a su racionalidad, a la correlación temporal impuesta por la cronología, por la concordancia sintáctica y que adopte otras vías de comunicación: el dibujo/el silencio. Collage *versus* sintaxis. O, mejor dicho sintaxis del collage.

No es de extrañar, a partir de esta constatación, que paralelamente a las estridencias de ciertos manifiestos, a la virulencia de otras tantas proclamas,¹⁴ co-exista una modalidad que recurre a la pausa y al silencio. Que pretende obtener el mismo resultado con sangrados textuales o pausas musicales que son intensos sostenidos. Que aspire incluso a prescindir de la palabra. Pienso en la música de Federico Mompou –*Música callada*– o en los hai-kus de Josep Maria Junoy (Prudon 1998a), por ejemplo, publicados el mismo año 1920 que los caligramas, a manera de remate, diríamos.

¹⁴ Véase, entre otros muchos estudios Prudon (1998).

Lo importante aquí es la concomitancia, reflejo de un fenómeno cultural: algarabía y silencio en la bulliciosa Cataluña de la vanguardia. Se ha hablado pocas veces de esta interferencia, de esta ausencia de movimiento pendular. Insisto sobre la inexistencia en Cataluña de una vuelta al orden que se manifestara de manera diacrónica como en el resto de Europa. En Cataluña se trata de sincronía o sea –para esquematizar– que coexisten *noucentisme* (novecentismo) y vanguardia. Cosa que, de todas maneras, no desmintirían ni las obras ni las fechas. Entre 1906 y 1909 caben acontecimientos culturales y afirmaciones estéticas tan dispares como la primera glosa de Eugenio d'Ors con la que se instaura el *noucentisme*, la primeriza manifestación del cubismo con Braque y Picasso y el estridente «primer manifiesto» del futurismo, firmado por Marinetti. En cuanto a las obras remito, entre otras, a la del escultor Pau Gargallo. La simultaneidad de las tendencias, la doble vertiente a la cual estoy aludiendo, queda perfectamente ejemplificada con, por un lado *El gran Profeta*, tan innovador y por el otro *El saludo olímpico de los jinetes de Montjuïc*, ambas obras realizadas el mismo año 1929.

Para concluir este apartado recordemos lo que de innovador tuvieron estas adaptaciones de la época moderna y la voluntad de cargarlas de rebeldía y de oposición por parte de quienes pretendían cambiar la sociedad para instaurar la revolución artística y cultural.

Lo que decía Antonio Espina García cuando el 20 marzo 1920 en las páginas de *España* comentaba, con notable fraseología casi daliniana, la exposición de Rafael Barradas en el Ateneo de Madrid:

Estas extremas izquierdas del arte son tan convenientes y necesarias como las de la política, pues gracias a su acción enérgica y contundente, se barre la carroña del pasado muerto que obstruye el camino e infecta el ambiente en que hay que edificar las cosas dotadas de capacidad de porvenir.

Por lo menos convencidos de que no cambian las cosas, no cambia el mundo, lo que cambia es la mirada. Como lo afirmaba la revista argentina *Martín Fierro* en la proclama de su número 4 (15-V-1924):

MARTIN FIERRO sabe que «todo es nuevo bajo el sol» si todo se mira con pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

El caligrama innova en el sentido de un trastorno del orden de la escritura, resurgencia de una norma tradicional se hace ahora elemento perturbador, soporte de una nueva estética. Falta interrogarse sin embargo sobre su posible desarrollo, su eventual supervivencia. La producción en Cataluña, como en toda Europa, será efímera. ¿En qué podía desembocar? ¿Qué eco recibiría el grito jubiloso de Vicente Huidobro por aquellas mismas fechas:

¡Vosotros todavía sois esclavos de las palabras! los poetas de las trincheras inventaron el modo de construir sin ellas un poema; para qué esa esclavitud del léxico? ... Yo hago poemas que no son para ser leídos sino para vistos. Yo fundo en mis poemas la pintura y la música.¹⁵

Poesía y Figura

Resurgencia o invento, siempre manipulación lingüística, con el caligrama se va depurando el texto hasta lograr su propia desaparición. Empieza por la consabida relación entre pintura y escritura y sigue con la problematización del signo. La forma deviene *mimesis* del sentido. Lo que Oller (1986) califica de «El sentido de la forma». Y es que todo no es sino manifestación de una crisis. Crisis del discurso que es también la de la ideología. Así, de los poemas figurativos –o «ideogramas líricos» como solía llamarlos Apollinaire– a la poesía concreta sólo hay un paso. Facilitado además este deslizarse mediante la estética del «collage» y su polivalencia referencial.

Paso, éste, el de la vanguardia todavía textualizada a la poesía concreta que se patentiza en Cataluña con la primera y única exposición del grupo *Dau al set* de Barcelona en 1951. En ella expone Joan Brossa sus primeros poemas experimentales. Es imprescindible seguir el itinerario para entender el sentido de rebelión y la voluntad de recreación que implica la elaboración de la poesía visual o del poema-objeto. A propósito del grupo *Dau al set* se podría recordar aquí la publicación en los años 30 de *La septième face du dé* de Georges Hugnet

¹⁵ Vicente Huidobro, citado por Rafael Cansinos Asséns (Cansinos Asséns 1921/1978: 31-33).

con portada de Marcel Duchamp. Encuentro fortuito, según Joan Brossa, pero no por eso menos elocuente la relación si recordamos la propuesta brossiana tan semejante a la de Duchamp: lo absurdo, la pirueta, el sentido común de las cosas trastocado. Si bien no alcanza la obra de Brossa o mejor dicho parece negar todo elemento escatológico, recurriendo, para «épater le bourgeois», a otros medios de subversión.

En una interesante contribución al coloquio de *Traverses* de 1994 cuyo tema trataba de la confluencia de los códigos, Felipe Muriel Durán (1996) esboza la situación de lo que se ha dado en llamar «la contra escritura» en España y que él sitúa hacia el 1960. Si se adopta esta pista queda bien claro el planteamiento y el papel innovador de Cataluña al respeto sobre todo tomando en cuenta, lo que bien nota Muriel, la problemática específica de la literatura catalana en los años de posguerra. No se trata sólo de descartar la corriente de la poesía social, de rechazar pues una temática y una modalidad nacidas de las circunstancias sino de proclamar la reivindicación de la escritura «tout court», de exigir la valoración de un instrumento lingüístico determinado o de sus equivalencias, si silenciado. La poesía visual se sustituye a la palabra, porque habla sin palabras. Corresponde a un proceso integrador de los diferentes códigos. Se convoca a diferentes redes de transmisión para lograr una comunicación problematizada a la vez por la censura (política) y el desgaste semántico de la palabra, por mal uso o uso excesivo, lo que, desbordando nuestro tema remite a una problemática filosófico-lingüista.

La modificación afecta incluso al más mínimo signo, las letras del alfabeto. Iconicidad de la «poesía visual», recientemente puesta de manifiesto y reivindicada por los estudios estructurales del grupo MY ya desde 1982.¹⁶ Tampoco es reciente el ejercicio y bien conocemos los alfabetos animados que, desde Daumier (1836), ilustraron los primeros pinitos lectivos de las generaciones pasadas. Antropomorfización que alcanza la cumbre con la transformación de las letras en «actores de teatro». Afirmación/proclama a la vez de su autonomía como en el poema «Entre-acte» de Joan Brossa y sobre todo manifestación del papel activo atribuido al lector ojo que ve/que lee/que completa el

¹⁶ Véase Groupe MY (1982). Se trata de un equipo de investigadores de la Universidad de Lija (Liège), dirigido por Jacques Dubois.

sentido. No otra cosa sería la «Elegía al CHE»¹⁷ (fig. 5) del mismo Brossa o la «Fuga de vocales» de Guillem Viladot,¹⁸ poemas en los que el sentido nace de la ausencia. Porque faltan las letras que componen su nombre es como el lector se entera del destinatario de la «Elegía», escrita además el día de su desaparición. O sea ausencia que es presencia. Como en la búsqueda del volumen, Pau Gargallo descubría lo lleno a partir de lo vacío. Revelando la fragosidad de un cuerpo, la fascinación de un rostro a partir de los huecos de su escultura (*Petite danseuse* de 1924 o *Cabeza de Greta Garbo con sombrero* de 1930).



Fig. 5: J. Brossa, «Elegía al CHE» (*Poemes visuals*, 1967).

¹⁷ Escrita en 1967, publicada en Brossa (1975).

¹⁸ Publicada en Viladot (1991).

En la «Fuga de vocales», título del poema que es el del mismo juego, el lector debe sustituir las vocales al grafema inscrito:

C T L NYCATALUNYA

Negación/afirmación de una nación bajo tutela franquista. Denuncia que va más allá del mero lipograma. No se trata de suprimir una de las vocales por mera coquetería intelectual, como se lo propuso, a manera de «performance», Georges Pérec prescindiendo de la «e» para escribir en 1969 su novela *La disparition*. La denuncia implicada por el poema catalán se vale de la inexcusable actividad lúdica y la utiliza como proclama.

Igualmente puede jugar con la definición de la palabra. Así con la de *muntanya* para la que reza el diccionario: «elevación natural del terreno». Lo que traduce el poema visual «Muntanya» (fig. 6) con la grafía que implica también fuga de vocales -U A A- separadas y encumbradas por encima de las consonantes M NT NY (Brossa, 1975: s.n.).



Fig. 6: J. Brossa, «Muntanya» (*Poemes visuals*, 1969-71).

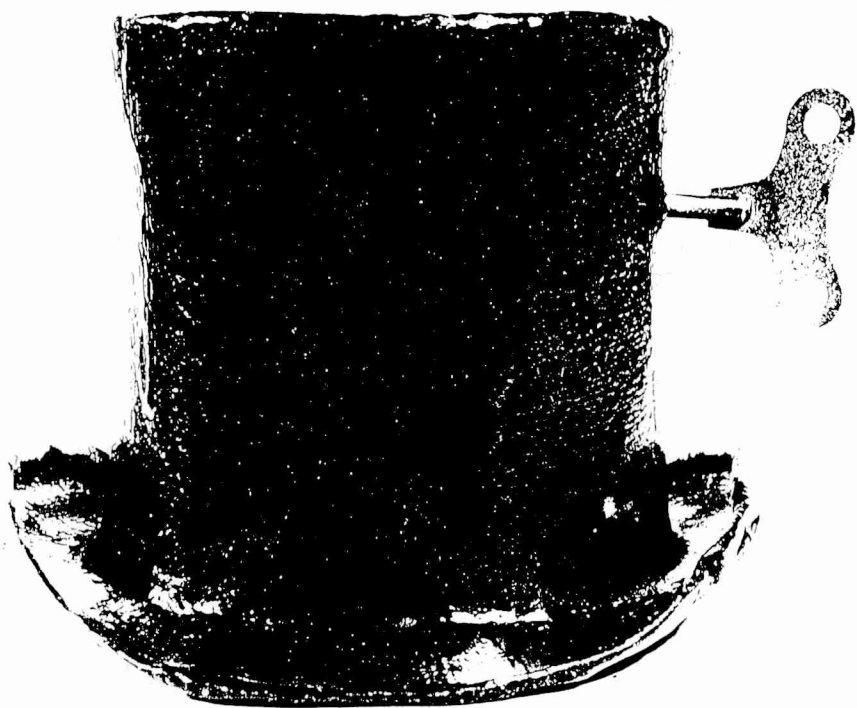


Fig. 7: J. Brossa, «Poema objecte» (1982).



Fig. 8: J. Brossa, «Poema objecte» (1988).

En el poema-objeto de Brossa, el sentido se crea a partir de tres elementos: el objeto, como en los *ready made* de Marcel Duchamp ascendido a categoría artística sea cual sea su origen, la eventual inscripción que contiene y el título que, según la terminología de Gérard Genette (1987: 75) puede ser formal, temático o rhemático. Lo que pueden ilustrar diferentes ejemplos. A la forma se remiten, claro, los textos titulados «Poema»; al tema recurren los que explicitan la figura representada como «Maletas» o «Sillón con cola» y también «Reloj con agujas», estribando aquí la irrisión en la multiplicidad de las manecillas que desvirtúan obviamente el compás supuestamente medido del tiempo. Título que también puede ser rhemático según la terminología genettiana o sea aludir no solamente a la forma o al tema sino a la manera con la cual el poeta los comenta. A esta categoría se incluiría la serie de «Poema (s) Objeto (s)». Destacaré sólo dos de cenital evidencia: primero el poema que representa el sombrero de copa con llave (fig. 7), – la que sirve para dar cuerda ... pero qué cordura tendrá el caballero tocado con tal chistera? Luego el texto-vaso atravesado por un clavo (fig. 8), obra en la que quedan desvirtuadas las dos funciones referenciales: ni el vaso ni el clavo responden ya a su función inicial.¹⁹ Lo que propone Brossa con su título es un poema pero lo presenta/lo representa como un Objeto. A partir de aquí debe intervenir la lectura activa del lector cómplice para preparar la epifanía del sentido. Fuera de esta complicidad sólo queda el diálogo frustrado.

Así constatamos la evolución de este sistema de representación. Lo que primero fue esmero formal, lo que, más tarde, tuvo que ver, también, con el *homo faber* gramsciano, con un humanismo libre-institucionalista de los tiempos modernos, culmina en una reflexión que no sé si calificar de lingüística, de filosófica i/o de metafísica. En todo caso en una teoría del lenguaje. Y de aquí esta «palabra ilustrada» heredada del modernismo, desarrollada a lo largo de la vanguardia y mantenida por toda una generación poética entre la que se cuenta el mismo Manuel Altolaguirre y el joven poeta mallorquín Bartomeu Rosselló-Pòrcel.²⁰ En una carta dirigida en 1935 desde Madrid a su maestro

¹⁹ Los dos poemas-objeto –de 1982 y 1988 respectivamente– están reproducidos en Brossa (1988b: s.p.).

²⁰ Véase Prudon (1976: 152).

Carles Riba éste le manda un poema y le comenta: «L'he composat jo». Aludiendo a la composición gráfica y no sólo a la creación literaria y manifestando su interés por la distribución en el espacio, la búsqueda de otra dimensión para el discurso. Preocupación que desemboca en una antropomorfización y en la posible autonomía y escenificación de la palabra.

Brossa, figura arquetípica de esta tendencia se percibe como heredero de la turbulencia pasada a la que añade, desde siempre, rotundo compromiso político. Con la guerra y en el frente se estrena de poeta; por ella y la derrota republicana se estrena de clandestinidad. Empieza a escribir en una lengua prohibida. Quizás no sea esto del todo ajeno al recurso a la doble modalidad de expresión. Es notable su afán de rigor, su necesario paso por lo clásico, su atención al consejo foixiano «escribid sonetos», corroborado por la práctica de la sextina –la más antigua, la más fija, de las formas fijas–, para acceder, más allá del caligrama y de la conceptualización del ideograma, a la elaboración del poema-objeto.

Metamorfosis del objeto ajena a toda moda. En la obra brossiana proyección verbal del transformismo de Frégoli. Polisemia que, a nivel lexical, se manifiesta mediante la vuelta al sentido etimológico de la palabra, casi siempre factor de sorpresa, de metáfora. Las palabras, gastadas por el paso del tiempo así rejuvenecidas. Dándose un baño de primigenidad: ¿Qué otra cosa divertía a Quevedo? O sea que recurre a símbolos, metáforas y metonimias para que las palabras o los objetos alcancen expresar otra cosa que lo que deben decir. ¿No sería ésta la definición misma de las figuras de retórica, de la retórica visual comentada por César Nicolás?²¹ ¿No será otra pirueta más por parte del poeta? ¿Cómo no recordar entonces la definición que de la metáfora proponía Pierre Reverdy? ¿No es este mismo proceso el que aflora en su evocación del choque necesario de los referentes, cuanto más distantes mejor, distancia fundadora del sentido metafórico?

Para lograr esta metamorfosis recurre Brossa no sólo a este cambio semántico sino también a la depuración de las estructuras gramaticales. La manipulación a la que somete las palabras prepara la reversión que

²¹ Véase el artículo de César Nicolás en este volumen.

facilitará la lectura otra del objeto propuesto. Rota la cadena de sentido racional. Cuestionamiento de las estructuras expresivas comunmente usadas, herencia del futurismo italiano pero con afán de denuncia, con compromiso ético. Entre deseo de ruptura inherente a la vanguardia y necesidad de expresarse a pesar de la censura. Oficial ésta o auto-censura la que nace como consecuencia del contexto. El resultado será un enunciado irrecusable tanto como incondenable. No ya las palabras de la tribu sino el lenguaje plástico tanto más fuerte y denunciador cuanto que in-denunciable o libre de toda sospecha. Surge así, en la década de los 50, lo que se ha podido llamar «lengua supranacional», fenómeno que desborda –y de mucho– el mero marco catalán y que incluye a naciones y hablas no confrontadas con el problema de supervivencia si bien enfrentadas, como no, con la problemática existencial. La que en Cataluña como en todas partes relaciona el Ser y el Decir. En estas fuentes, tan ideológicas como estéticas, beberá la llamada poesía concreta.

A partir de aquí y de esta actividad semántica por parte del lector, imprescindible para que el texto cobre sentido es como la poesía se orienta hacia el poema acción. Lo que Louis Marin calificaba de «Langage-acte» (Marin: 1969: 123) y que consiste no en notar pensamientos o en expresar conceptos sino en suscitar, en evocar, en provocar la realización semántica. La comunicación, entonces, adopta otras vías. El planteamiento ya no es el de la *mimesis* tradicional. ¿Qué debe representar el arte? ¿de qué ser mimético? ¿del tema, del asunto, de la técnica? Implica deducción activa como el caligrama implicaba reconocimiento de una misma impresión: la pipa evocada es la que veo, el amor invocado es el que se fuga y escapa en el navío, forma mimética del sentido.

Juegos de escritura que, de todas maneras, remiten a una teoría del signo. Quisiera recordar aquí la aportación del fallecido Maurice Molho en su aproximación a la metáfora. Teoría recién recordada en la Jornada Homenaje de Bordeaux.²² Comentando el sistema metafórico gongorino subrayaba Molho la paradoja inherente a toda metáfora, paradoja ya que el lenguaje que opera se halla doblemente separado de

²² Véase Prudon (1996).

lo real y del referente. Nace a favor de un hiato, el que separa dos certidumbres o dos saberes. Así considerada la función metafórica consiste en sustituir al referente su primordialidad originaria. No de otra manera funciona en el caso del poema-objeto. Su mensaje queda tan separado de lo real (la chistera o el vaso) como de su referente semántico (imposibilidad del clavo atravesando el vaso o de la llave para entrar en el alfabeto). En esta gramática del significante se destaca el valor analógico, la capacidad asociativa del signo. Otra vez podríamos recordar los juegos acrobáticos como los anagramas y, siguiendo las huellas de Michel Butor (Butor 1969) volveríamos a nuestro tema; palabras en la pintura. Tengo presente el ejemplo de la joven pintora catalana Gloria Safon Trias, que suele inscribir «Res» (= nada) en muchas de sus telas. Filacteria que, anagramatizada dice la esencia misma: Ser. Vaciados de sentido los vocablos, es como se logra la plenitud del signo. Construcciones analógicas o contaminaciones fonéticas intervienen pues como otros tantos juegos sobre el significado.

¿Poesía objeto?

Juego, actividad creativa y lúdica la escritura, caligramática o visual, es «poiesis», que para decirlo con palabras de Luis Cernuda fija la belleza efímera, el instante como intuición de lo infinito. Para Brossa y con él para todos los creadores de poesía que más que concreta debería llamarse activa, la meta fundamental está en la eventual –y siempre problemática– comunicación. Toda creación implica búsqueda de diálogo, por desesperada que sea. Como en la actual pintura se proponen «instalaciones» para adentrar la creación a la vida cotidiana, para provocar la complicidad de cada cual. Brecha en la sempiterna problemática de la representación y al mismo tiempo cuestionamiento de la escritura *strictu sensu*. Y al final: de la poesía visual. ¿Qué será de la escritura? ¿qué será del libro? Eludo la respuesta pero remito a la obra de Eduardo Scala: *El libro del Infinito*. ¿Libro? ¿Objeto? Negras las cubiertas, negro el objeto. Blanco y negro el interior: un círculo enmarcado en un rectángulo = creación de un Mandala. Evocación del Infinito. Metamorfosis de un objeto, transformación del significante en significado. Pero ... en qué quedamos? ¿Libro? ¿Objeto?

Con tales experiencias, algunas de Brossa, muchas de Scala, topamos con los últimos recursos de la significación. Poema-límite. Exaltación de la libertad, pero de una libertad sin palabras. Que, por lo tanto, puede desembocar en solipsismo, en experiencia dialogal frustrada. A lo que contestaba Alexandre Cirici:

La Poesia visual i els Poemes Objecte de Brossa son fecunds. Com l'àgata de Pirros, de què ens parla Plini, a les vetes de la qual la gent veia mitologies i batalles, són esperons per al nostre pensament lliure i els nostres sentiments lliures. Són escoles de llibertat.²³

²³ «La poesía visual y los Poemas objeto de Brossa son fecundos. Como la ágata de Pirros de la que nos habla Plinio y en cuyas vetas la gente veía mitologías y batallas resultan espuelas para nuestro pensamiento libre y nuestros sentimientos libres. Son escuelas de libertad.» En Brossa (1988a: s.p.).

Bibliografia

- Albert-Birot, Pierre (1921): «El Nunismo», en: *Ultra* 4.
- Apollinaire, Guillaume (1965): *Œuvres Poétiques*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Brossa, Joan (1975): *Poemes visuals 1969 - 1971*, Barcelona: ed. 62 (col. L'escorpi).
- (1988a): *Poemes visuals*, Barcelona: Galeria Joan Prats, [Catálogo a cargo de Alexandre Cirici Pellicer].
- (1988b): *Catálogo de la Exposición de la galería La Máquina Española*, Madrid, s.p.
- Butor, Michel (1969): *Les mots dans la peinture*, Paris: Skira/Flammarion.
- Cansinos Asséns, Rafael (1921/1978): *El movimiento V.P.* (1921), Madrid: Mundo Latino. [Edición facsímil, Madrid: Hiperión, 1978].
- Foix, J. V. (1979): *Obres Completes*, tomo II, Barcelona: Ed. 62.
- (1990): *Album Foix*, Barcelona: Quaderns Crema.
- García Berrio, A./Hernández, T. (1988): *Ut poesis pictura, poética del arte visual*, Madrid: Tecnos.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*, Paris: Le Seuil.
- Groupe MY (1982): *Rhétorique Générale*, Liège.
- Junoy, Josep Maria (1984): *Obra Poètica*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Marin, Louis (1969): «Notes sur une médaille et une gravure», en: *Revue d'Esthétique* 1, 121-138.
- Meschonnic, Henri (1973): *Poétique II*, Paris: Gallimard.
- Mestres, Apel·les (1886): *Margaridó*, Barcelona: Espasa.
- Molas, Joaquim (1983): *La literatura catalana d'avantguarda (1916 - 1938)*, Barcelona: Antoni Bosch.
- Muriel Durán, Felipe (1996): «La contre-écriture poétique en Espagne», en: M. Prudon (ed.): *Peinture et écriture*, Paris: La Différence/Unesco, 173-186.
- Nogueras Oller, Rafael (1905): *Les Tenebroses*, Barcelona.
- Oller, Dolors (1986): *La construcció del sentit*, Barcelona: Empúries.
- Ors, Eugenio d' (1977): *El caligrama desde Simmias a Apollinaire*, Pamplona: Eunsia.
- Prudon, Montserrat (1976): *Epistolari de B. Roselló-Pòrcel*, Barcelona: Randa 4.
- (1992): «J. V. Foix, uomo futurista?», en: *Arquivos do centro Cultural Português/Fundação C. Gulbenkian*, 457-467.
- (1996): «Entre violence et cri, la fidélité», en: *Hommage à M. Molho* (31 mai 1996). [En prensa]

- (1998a): «De Josep Maria Junoy a Frederic Mompou: une poétique du silence», en: *Noucentisme/Avant-garde dans les pays catalans dans les années 20*. Actas del 1er congreso Internacional de l'Association Française des Catalanistes, Paris, enero 1996, Barcelona: Abadia de Montserrat.
 - (1998b): «De un manifiesto a otro. Aproximacion(es) textual(es)», en: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.): *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen: Max Niemeyer, 127-137.
- Prudon, Montserrat/Elisée Trenc (1993): «Image et texte dans *Margaridó*, d'Apel·les Mestres, poète et dessinateur pré-moderniste catalan», en: *Image/Imagen*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 145-167.
- Salvat-Papasseit, Joan (1923/1978): *El poema de la Rosa als llavis* (1923), en: Joan Salvat-Papasseit: *Poesies*, Barcelona: Ariel, 123 - 213.
- Valles, Isidre (1996): *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Barcelona: Alta Fulla.
- Viladot, Guillem (1991): *Poesia Completa*, Barcelona: Columna.

Marie-Claire Zimmermann

Lo heteróclito en la creación poética de un mundo nuevo: Aproximación a la obra de Joan Salvat-Papasseit

El itinerario de Joan Salvat-Papasseit es muy breve, ya que nacido en Barcelona en 1894, muere allí el poeta en 1924, es decir a los treinta años. Muchos investigadores y críticos literarios catalanes le tienen por el escritor de vanguardia por excelencia, otros ya ponen en tela de juicio este concepto que peca de impreciso, a fuerza de designar una globalidad que reúne obras y estilos que poco tienen en común. Pero todos le reconocen un estilo muy personal. La obra en prosa, así como las revistas que animó o dirigió –*Un enemic del poble* 1917-19, *Arc voltaic* (1918), *Proa* (1921)– permiten descubrir el lenguaje de un anarquista libertario, que ante todo se dedica a la subversión política, intelectual y estética, a un autor que se afana por situarse en proa de la modernidad, lo que le lleva a teorizar sobre la literatura y el arte de vanguardia. Ya se ha escrito bastante sobre la obra en prosa de Papasseit, pero aunque los poemarios también han suscitado estudios puntuales y todos muy acertados, falta hoy un trabajo global sobre la práctica de la escritura poética en los seis libros de J. Salvat-Papasseit, y en particular sobre la exacta relación que existe entre las teorías vanguardistas (futurismo 1909, dadaísmo 1915, cubismo y otras corrientes europeas) y la producción textual del catalán. Aquí sólo se examinarán algunos aspectos del lenguaje poético en la obra de Papasseit y su evolución, a la vez como ruptura y como fundación de otra escritura, necesariamente inconclusa.

Se abordarán cinco ejes de investigación:

1. Las innovaciones formales que configuran una estética vanguardista, a través de toda la obra poética (1919 - 1925).
2. La intención social, más que política que nutre el estilo: dinamismo y subversión del lenguaje.

3. Los significantes y significados del paisaje y/o del espacio: *¿ars vivendi* o metalenguaje?
4. Los lenguajes del erotismo, como novedad en la poesía catalana de principios de siglo.
5. Permanencias y evolución de un lirismo materialista, que opta por un materialismo filosófico de alcance universal.

El aspecto heteróclito, a veces heterogéneo, de las formas poéticas, a primera vista llama la atención, y aquí se le tomará como elemento clave, más bien como punto de partida de la investigación, ya que después se procurará demostrar cómo bajo la diversidad de los signos de la modernidad se van organizando núcleos semánticos, modificándose ciertos signos para comprobar y enriquecer el sentido inicial, creando otras redes semánticas.¹

Inauguración de las formas pioneras o vanguardistas en la poesía catalana de los años 1918 - 1925

Se recorrerán cronológicamente los diversos espacios textuales de Papasseit: 1. *Poemes en ondes hertzianes* (1919). 2. *L'irradiador del port i les gavines* cuyo subtítulo es: *Poemes d'Avantguarda* (1921). 3. *Les conspiracions* (1922). 4. *La gesta dels estels* (1922). 5. *El poema de la rosa als llavis* (1923). 6. *Óssa menor*, cuyo subtítulo es: *Fi dels poemes d'avantguarda* (la publicación es de 1925, es decir póstuma).

Se centrará el estudio en los dos primeros y el último poemario, lo que se justifica por el valor que se les otorga, ya en el título, a los evidentes y hasta vistosos signos vanguardistas: *ondes hertzianes*, *avantguarda*.

En efecto, la escritura poética con que se inaugura la obra, ostenta y hasta exhibe los signos de una comunicación que consiste toda en la transmisión de un mensaje. Las ondas hertzianas, como se sabe, están moduladas, modificándose su parámetro por la corriente o la tensión que reduce la información. Existe una notable diferencia entre el

¹ Se ha utilizado la edición de Joaquim Molas: Joan Salvat-Papasseit, *Poesies completes*, Barcelona: Ariel 1991.

primer texto de Papasseit y los libros de poemas que publican o escriben por los años 1918 - 1920, los otros poetas catalanes, así *Auques i ventalls* (1914) del noucentista Josep Carner y ciertos sonetos del futuro *Sol, i de dol* de J. V. Foix, que datan de 1918 y 1919. Estos dos poetas siguen practicando formas poemáticas regulares, una métrica rigurosamente clásica, incluso si el canto lírico, muy efusivo y exclamativo, se basa en una sintaxis variada, bien acompañada y rica de juegos fónicos bastante insistentes.

Joan Salvat-Papasseit se aleja de las formas predominantes en la poesía catalana ya que en su poesía libre abandona la unidad estrófica, se aleja del espacio compacto del texto en boga, el cual existía hasta entonces en función de la lógica sucesión de cuartetos o cuartetas isométricas (o isométricos) de verso *a majore* y/o *a minore*. Los poemas transmitidos por ondas hertzianas se fundan en la necesaria y frecuente presencia de los espacios en blanco en la página, implican la desigual agrupación de ciertos versos, y sobre todo la mayor autonomía del verso y hasta del hemistiquio. Se usa sistemáticamente la polimetría, y parece lógica la ausencia casi total de puntuación (con una sola excepción, pp. 8-9, en que figuran dos puntos, coma, punto y coma, punto, punto de admiración; también se acaba el penúltimo poema (p. 22) con un punto final). No es nada sorprendente tampoco que esa libre versificación casi no tenga comas y conste sólo de versos blancos.

La adaptación de esa tecnología moderna insiste en la noción de velocidad pero también de discontinuidad, de pulsión o de tensión, lo que exige un conjunto de formas nuevas en el papel. Así se explica la renovación del verso que ahora adopta 3 formas: El *verso escalonado*, que reproduce visualmente la imagen de una escalera, que la voz y el locutor usan para bajar. Así en «Passeig» (p. 11) se observa que, o bien se pasa directamente de un escalón (verso) a otro, sin ninguna interrupción, o bien hay un breve espacio en blanco entre los dos niveles, lo que impone una pausa, un intermedio (p. 15), pero esto lleva al segundo tipo de verso, también muy usado en el poemario y en los siguientes, el *verso diseminado*, que permite leer de manera distinta y libre los grupos de palabras que se reparten en la página.² Por fin, otro tipo de

² Véase, p.ej., «El record d'una 'Fuga' de Bach», pp. 20-21, o el poema que se titula «54045», p. 22.

versos se impone también, el *verso fragmentado*, el cual consiste en colocar espacios en blanco entre las palabras de un mismo verso. Esos blancos llaman la atención o los percibe el ojo ya antes de leer y de captar el sentido.

Só tremolós	de veure'l	(«Bodegom», p. 7)
El mascle	transatlàntic	(«Drama en el port», pp. 12-13)
El tro	al lluny	

Esos mensajes llenos de huecos fascinan desde luego a través de una sintaxis discontinua en que la corriente electromagnética, las vibraciones, pasan más o menos rápidamente, con variable intensidad, lo que determina el ritmo nuevo de la voz y una nueva lectura, ya que hay que considerar que cada verso es una unidad formal en sí, como forma y sentido, a la que sigue siempre un silencio cuya duración se habrá de determinar en función del lenguaje anterior y posterior.

Las distintas experiencias –que a veces se asocian– varían según la longitud del verso y el peso de las palabras. En ciertos casos se crean así pequeños bloques semánticos, paisajes, o vivencias como en «Interior» (p. 19), que marcan la permanente intensidad de las microestructuras.

Pero si la diversidad de lo vivido se traduce por la variedad del ataque sintáctico («Passeig», p. 11) se observará que la recurrencia de ciertas palabras, o de ciertos signos coincide también con un cambio de posición de esos signos a través del texto, mientras se configuran en otros versos nuevas estructuras escalonadas en que no aparecen forzosamente esos signos iniciales. Se leerá así el doble juego mental y real del escalonamiento en «Passeig», que destaca el poder de *llums*, signo determinante durante el recorrido del locutor. La lectura sólo existe paso a paso, y el receptor no se fiará sino del texto para que éste le dicte sus propias leyes de funcionamiento. La poeticidad, entonces, sólo depende de la capacidad mental e imaginativa del lector, de la sensibilidad de su oído, y luego del trabajo de la voz.

En estas prácticas del verso reside un aspecto importante de la renovación vanguardista de Papasseit. Se fundan en el grafismo, en el uso de la línea y en el blanco, es decir, esencialmente en las estructuras del esquema, en el dibujo vocal. Sin embargo, Papasseit introduce otros signos vanguardistas mucho más vistosos, ya que se trata de los caracteres de imprenta, de su tamaño en el blanco o en un conjunto de signos.

Se usa la bastardilla en la mayoría de los textos, a veces totalmente, otras sólo de manera parcial, al final o al principio. También aparecen poemas escritos en gruesos caracteres, o ciertos versos o hemistiquios dentro de un poema. Se identificarán algunos casos de estructuración:

- 1) Un texto en bastardilla se acaba con un verso en mayúsculas; la frase final pone en realce el sentido principal, y tiene que leerse con otra finalidad.

PASSEIG

I les espurnes blanques

*del trolley dels trams
dansen com les estrelles*

M'HE TOPAT AMB UN HOME QUE PASSAVA (p. 11)

- 2) Un texto que está escrito en mayúscula termina por un verso (o dos) en bastardilla; en este caso existe un juego semántico fuerte que reside en la representación de unas imágenes, mientras que la itálica es una reflexión, un esbozo de sentido.

HOSPITAL

RAMERES POBRES

LA GALERA

HONRADESA # FAM

El sol ho encén tot

Però no ho consum (pp. 16-17)

- 3) A veces surgen (puntualmente) las mayúsculas en distintos puntos del poema, casi siempre para designar los momentos clave de un movimiento interior o exterior, como en los poemas: «54045» (p. 22) y «Columna vertebral» (p. 8).
- 4) Pero en los textos que constituyen verdaderos caligramas, o en que figuran algunos caligramas, –como en Apollinaire– las mayúsculas representan una imagen a la vez topográfica y social. En «Que és fosca i creix», las mayúsculas T_R À_N G_O L (pp. 12-13) traducen el vaivén de las ondas y el Cabeceo por medio del desnivel entre las dos líneas. En muchos casos predomina la noción de reproducción de las formas, insistiendo en el valor propio de las LETRAS y no sólo de los fonemas.

- 5) Todos los textos en que no hay mayúsculas ni caligramas se convierten en esbozos de ficción, fragmentos de historia o de anécdota. «Drama en el port» (pp. 12-13) es como un cuadro cubista, en que se entrecruzan experiencias del yo, objetos o espacios significativos y otras experiencias colectivas. Los signos representan pero sobre todo dan que pensar: «Le monde visible ne devient le monde réel que par l'opération de la pensée.»³ En «Drama en el port» se crean sobre todo los espacios del puerto, distintas perspectivas, entre los caracteres, también sonidos estridentes intermitentes, por fin la línea oblicua *DRAGA* arranca el objeto del drama que está en el fondo del texto, que es el puerto. Todo aquello podría escribirse con caracteres distintos (o en itálica) pero aquí el locutor no insiste tanto en el sonido de la voz; más bien destaca el valor que se le da a cada palabra y al sentido, a toda la realidad material que acarrea para el lector.

Otra opción típicamente vanguardista se impone en la escritura inicial de Joan Salvat-Papasseit, lo que demuestra el impacto del Manifiesto futurista de Marinetti (1909): reside en el uso de un léxico moderno, ultramoderno, que se refiere esencialmente a las técnicas científicas e industriales ya corrientes desde 1900: *Tram* (p. 11), *Trolley* (p. 22), *bec de gas* (p. 19), pero no se le concederá tampoco una excesiva importancia, ya que es más corriente en J. Carner (*tramvia*), mucho más aún en J. V. Foix (*Sol i de dol: volant, viatge, ciclista, URSS, pneumàtics, garatge, l'esport, trens, som el jovent de 1918, S. Freud*), y en Rafael Alberti (*Mari-nero en tierra: avión, piloto, etc.*). Pero el origen y la vida de Papasseit sólo podrían implicar un vocabulario de la experiencia colectiva: tram de Barcelona, puerto, mientras que en Foix, Carner, Alberti, se impone el léxico elegante de un individuo que maneja con humor las palabras del deporte o del coche burgués.

Más que todo se observa la convergencia del texto hacia el final, hacia un significado. Las imágenes que aparecen como flash llevan a un horizonte, así en otro poema bastante llamativo, titulado: «Drama en el Port»

³ Albert Gleizes/Jean Metzinger, *Du Cubisme*, Paris: Eugène Figuière, 1912.

[...]

QUE ES FOSCA I CREIX

LA BOLA INQUIETA

T_RÀNGOL

ARA LES ONES CANTEN EL DESIG D'ENGOLIR

EL OTRO

AL LLUNY

SOSPIR DE LES TENEBRES

JO EM VEIG EN L'HORITZÓ

FORA EL PORT LES GAVINES REPOSEN (p. 26)

porque el mundo es un depósito de signos, más aún que los libros. O quizás haya una constante interferencia entre las palabras y el material del mundo. Se ve en el primer texto, «Bodegom» (p. 7), que un libro abierto, *Arthur Gordon Pym*, precede al nombre de su autor: Poe. Cerrando el libro y dejando caer un vaso al suelo, el locutor derrama un contenido cuya apelación es: *Whisky house of lords*, lo que destruye la unidad significante + significado. Pero tomando las cosas al pie de la letra, el libro está empapado, desde luego se cae Poe, pero borracho, como si el autor pudiese salir de su libro. El juego es a la vez lógico y absurdo a fuerza de insistir en el significante y en el nivel literal. Pero se cierra humorísticamente el círculo porque es verdad que Poe, muy a menudo, estaba borracho ...

Después de *Poemes en ondes hertzianes* en que ha puesto en práctica una serie de procedimientos vanguardistas, Joan Salvat-Papasseit pasa a otra etapa en que reivindica claramente una escritura de vanguardia: *Poemes d'Avantguarda*, subtítulo de *L'Irradiador del port i les gavines*, de ahí el hecho de que se haya de leer el libro a la vez como representación de un mundo y también como poética o metalenguaje. Este nuevo libro de 1921 se sitúa bajo el enfoque del *irradiador*, o sea del proyector que ilumina el espacio del puerto y que se asocia en el título con las gaviotas (*gavines*), las cuales han de desempeñar cierto papel poético en el libro. Fijémonos en la palabra *irradiador*, y en el verbo *irradiar*, que designa un «fenómeno en virtud del cual el ojo aprecia un diámetro aparente de los objetos iluminados mayor que el real». El libro intensificará, pues, toda la realidad representada.

Los procedimientos gráficos y versales siguen siendo los mismos, pero son menos frecuentes, ya que en un conjunto de 24 poemas, sólo 6 usan versos con mayúscula; un poema en particular llama la atención porque se funda totalmente en una serie de juegos entre signos negros y caligramas: «Marxa nupcial» (pp. 39-41). También aparece un texto que es un perfecto caligrama ya que las palabras forman una línea curva que es el trayecto de las hormigas («Formigues», p. 100).

Pero se observa otro hecho de más alcance poético. Poco a poco se van recuperando las estrofas, sucediendo los tercetos breves a otros de verso más largo («Vibracions», pp. 35-38). Aún cuando persisten los versos escalonados y fragmentados, disminuye la diseminación y van apareciendo pequeños bloques semánticos, incluso, una vez, cuartetos alejandrinos (p. 48). En el libro siguiente *Poema de la rosa als llavis* (1923), no quedan más que dos poemas basados en el grafismo: «Jaculatòria» (p. 137) y «El Calligrama, i 2» (p. 181) que impone mirar el texto en todos los sentidos, (de arriba a abajo), alternando en él el francés y el catalán, resultando todo ello de un juego plástico en que figura *Notre Dame de la garde de Marseille*.

Entonces el poeta vuelve por última vez a la referencia vanguardista, con un libro que se publicará sólo en 1925, después de la muerte de Papasseit: *Óssa Menor*, en que el autor señala que ya ha llegado al final de un sistema, *fi dels poemes d'avantguarda*. Hace alternar textos basados en el estrofismo, en la isometría, y también en la asonancia, ya que ésta vuelve a imponerse. Otros textos, en que aparecen la línea fragmentada, el verso escalonado y la diseminación, y entre estos que todavía se parecen mucho a los de *Poemes en ondes hertzianes*, figuran el primer poema y el último, cuya posición no es nada indiferente, y cuyo examen resulta significativo para la evolución de la poética en Papasseit.

El primero, titulado «Romàntica» se funda exclusivamente sobre el humor y la desmitificación (p. 219). Las metáforas ya prefiguran las futuras imágenes surrealistas; el dibujo representa gráficamente la forma de la luna pero notificando sonidos que son los ladridos de un perro, y en los últimos versos, el mar es una doble línea sinuosa pero que emite los mismos sonidos. Entre los dos grafismos, perros y gatos

se han reñido («han fet sang»). El título que dejaba presentir algo bello, queda desmentido por un juego a la vez divertido y siniestro.

Pero sobre todo interesa el último poema, el cual representa la cadena del pozo, con la que se saca agua. El grafismo es inmediatamente asequible, pero los últimos y elípticos versos evocan las ilógicas, absurdas y crueles consecuencias de ese ademán rutinario:

de treure aigua
va tenir una nena amb el llavi partit (p. 245).

Llegamos al punto final de la obra. El autor no rechaza del todo el eficaz esquema, pero sí le impone ahora a través de formas más elementales un negro humor que no deja de suspender la interpretación.

Inauguración del sentido: dinamismo y subversión del lenguaje social y político (El anarquismo poético)

No es que el texto sea aquí una transcripción, una imagen del contexto. El lenguaje de las *ondes hertzianes*, que es, por esencia, universal y sin fronteras, se deshace primero de todos los signos represivos no sólo sociales o políticos sino religiosos, culturales, para inaugurar una palabra y una vida nuevas, no para promover otro sistema. En este sentido se puede aceptar la idea de un anarquismo poético. Hijo de pobres, huérfano, trabajador manual, el poeta desconfía de los *sofismes* que él enumera para formar un espacio diseminado antes de liquidarlo por medio de una definición (o postulado):

Experiència,	S
moral,	O
sistemes de govern	F
sistemes filosòfics,	I
religions:	S
	M
	E
	S

sofismes els sofismes per als
qui només veuen amb els ulls del cervell (p. 8).

El poeta rechaza rotundamente al intelectual que no ve las cosas sino abstractamente; pero en los primeros versos y luego entre el texto, se vale constantemente del vocabulario que le viene de la lucha política: *lluïta* (p. 8), *voluntat* (p. 8), *home* (pp. 8, 9). Las insistencias gráficas coinciden con una tonalidad más fuerte, así con ese *junteu-vos* (p. 8), que es el lema de la *Internacional*, con esa permanente voluntad de que salgan los prisioneros de su cárcel, mientras el lenguaje rechaza, como el himno anarquista, a cualquier amo, a cualquier dios, incitando a rechazar cualquier tipo de poder o de estado:

no vulgueu governar (p. 9).

La idea del camino (*camí*) que se identifica con un *amunt* no implica, por supuesto, ninguna meta.

A on anem? No és bo preocupar-se'n (p. 9).

Aquí no cabe ningún programa político, ningún elemento de poesía didáctica o de compromiso. El único signo que interesa al locutor es el que emana del cosmos, de la naturaleza material, así el tópico *oronell* –la golondrina– que sale del nido y representa el camino que busca el texto, de donde, en la parte final del texto, que se realice del todo el título *Sageta de foc* (pp. 8 y 9). Todo el texto será una ilustración de esa misma tensión de la saeta, pero se notará que la flecha es de fuego, y que el canto habla de la lucha: «Canto la lluita»; sin referirse jamás a una acción precisa, el yo se identifica metafóricamente con ese jinete del corcel que es Pegaso, cuyas crines son de llamas, mientras el yo se dice incendiario de las palabras de adolescente, y el canto poético es un látigo (*un fuet*). El poeta es, pues, un locutor que niega a los dioses y denuncia a los hombres que aceptan la esclavitud (*bestiari*). El tema bucólico no tiene que ser desde el momento en que ya no existe la libertad. La poética de Papasseit reside, ante todo, desde luego, en la afirmación del poder de las palabras, con tal que se les quite el contenido tópico, y se les dé otra eficacia. Los caligramas y los textos que se fundan en la caligrafía notifican muy claramente a los desposeídos, lo que se nota, por ejemplo, en «Drama en el port», donde «els emigrants s'emprenyen» (p. 13).

En «PLANOL» (p. 15) el poeta deja entender que el sol lo quema todo, pero que no consume nada, lo que incita a pensar y a buscar al

sentido oculto, o sea, que el sol no impide que los pobres sigan igual. En este mismo caligrama nombra literalmente con sustantivos, sin más adjetivación: *esglésies, xalet, aristocràcia*, (p. 16) pero los sitúa en función de la palabra vertical: *decadència*. Papasseit no describe la condición de los hombres, o pocas veces; por medio de las ondas hertzianas menciona fragmentariamente a través de los versos escalonados, diseminados y fragmentados, un mundo humano desprovisto de verbo y condenado a un convulsivo movimiento.

En *L'Irradiador del port i les gavines* el locutor se burla de los métodos religiosos, de los cultos, liturgias y fiestas. Precediendo así a Luis Cernuda (1929), el poeta hace de los tres reyes magos de oriente –tan celebrados por los Modernistas y especialmente por Rubén Darío– una imagen bastante reductora en que se cae la famosa estrella, quedando en el bolsillo de un comprador, y derritiéndose mientras los soldados de los reyes quedan en la despensa. Asistimos a la derrota, al escamoteo de los reyes, quedando todo el lenguaje trivializado y desvirtuado (p. 28). Siempre imprevisible, sorprende el lenguaje, que sitúa las cosas en distintos espacios, pero no hay aquí huellas de didactismo ni de lirismo romántico, lo que suele ocurrir en las escenas barcelonesas de Carner o en los paisajes marinos de Foix. En la medida en que viene a existir un espacio, el locutor deja de exhibir el yo o de expresarse en primera persona del verbo: en esto se distancia del omnipresente locutor foixiano. El cuadro creado se convierte en centro poético, en foco sobre el que se polariza toda la atención del lector. El escritor se vale, pues, de diversos elementos que pertenecen a mundos a veces opuestos, lo cual parece a veces abigarrado y heteróclito, pero que se justifica del todo en esa corriente, en esas ondas destinadas a crear la vida en el mensaje poético. Los procedimientos estilísticos también se fundan en el exceso, en la exageración, con referencia al tema tratado, pero no se puede hablar de fallo o de defecto estético: la exhibición del animismo –retórica ya muy desusada en el siglo XX– el uso de la personificación, están ahí para resaltar el aspecto absurdo y burlesco del vivir humano. Aluden indirectamente a los seres, sugiriendo experiencias a través de las cosas, atribuyéndoles sentimientos o vivencias, pero sólo padecen las cosas para que se destaque la indiferencia de los hombres. Así en «Vespreja i neva» (p. 47), se rompen hiperbólicamente las estrellas y se

hacen migajas, protegiéndose del frío contra los muros, para que el lector sepa que en realidad los que viven así son los mendigos:

besen les parets fosques i s'estenen a terra (p. 47).

Las estrellas (*charlatanas, xerraires*) podrán sugerir el paso a otro tipo de poetización. El lector tiene que rectificar su inicial desciframiento para medir el peso del componente in absentia:

per guarir-se del fred (p. 47).

Significantes y signos del espacio y del paisaje: ¿arte de vivir o metalenguaje?

Quedan presentes en toda la obra dos grandes categorías del espacio: el cielo y el mar. El paisaje celeste precede, como vimos, a la evocación de la ciudad y del puerto, pero no es nunca un pretexto para evocar la melancolía o la exaltación romántica aunque el yo expone ciertas experiencias negativas o dolorosas del mundo. El cielo ante todo se inscribe en el texto porque en él caben las estrellas, *els estels*, o sea signos luminosos que cada uno quiere poseer o entender, y que son indicios de una intensa búsqueda.

El vell mariner (viejo marinero, p. 56), *el vaixell* (navío), los interlocutores del marinero (3ª persona del plural), los tripulantes también, están buscando estrellas. La metáfora implica la imposibilidad de hablar del objeto del deseo –«No us en diria un mot»– y también una infinita distancia entre el hombre y su deseo con el cual se identifica, pero la palabra poética metamorfosea al marinero ya que los lectores del poeta ven las estrellas cerca de él:

AQUELL VELL MARINER

Aquell vell mariner,
ell que sí, que se'n féu quan era jove
i d'un vaixell que anava a cacera d'estels

Quan li diuen encara –car no és mort–
quants estels ha copsat,
ell que sí que respon:
–No us en diria un mot.–

Però us senyala enlaire
 i us diu que un dels estels és el seu propi cor
 que tots els tripulants i caçadors d'estels
 tenen la fi mateixa:
 I ell en dir-vos això
 enllumena el seu rostre de claror
 i veieu els estels dansar a la seva vora (p. 56)

Todos los aspectos de la comunicación se organizan en torno al único signo: *estels*. Las estrellas pierden, por supuesto, los valores simbólicos que tenían a principios del siglo XX y que consagraron los Modernistas. La estrella ya no es un símbolo del ideal o de la transcendencia, convirtiéndose en objeto material, asequible, al alcance de la mano. «De dalt de tot del cel» (p. 52) tiene un enfoque un poco particular, introduce una vista desde arriba –como si el locutor estuviera en un avión– y aparece la tierra con sus puntos de luz, lo que provoca un movimiento imaginario, irreal, de las estrellas hacia el suelo. Si se compara a la Osa Menor con una veleta de flores, en el último verso, en cambio, los pastores están cogiendo flores. El texto pasa, pues, de un juego comparativo entre el comparado celeste *estels* y el comparante terrestre *flors*, a la consagración del único comparante, muy materializado, terrestre, lejos de la forma del pronombre: «les cullen». Se parte de un supuesto nivel (*de dalt*) para volver al sentido literal que no queda desespiritualizado sino humanizado. Se valoran la materialidad del mundo, pasando del sistema espiritualista a otro materialista, lo que pone de realce la capacidad que tiene la poesía de dar a los significantes otro significado, incluso opuesto, con sólo poner en escena los signos poéticos para interrogarlos y vaciarlos. Aquí se puede identificar, desde luego, un metalenguaje que opera indirectamente, a través de la insólita creación de los paisajes:

DE DALT DE TOT DEL CEL

A l'Adolf Fargnoli

De dalt de tot del cel
els poblets en la nit semblen brasers encesos
I perquè entra la vetlla brillen més els estels

s'acosten a la terra i s'escalfen les mans
i el cos

i els peus

I li ofrenen la Óssa com un penell de flors:

Entremig la rosada
els dematins les cullen els pastors (p. 52).

Un segundo espacio interviene en los textos de Papasseit y los vertebrata: el del puerto que sobreentiende la presencia del mar. Se mezclan los campos léxicos del marinero (*mariner*) y del barco (*vaixell*, *barca*, *veles*; p. 42). Aquí también se alude poco al mito del viaje y de la salida en que se inicia la aventura. El puerto es un espacio fijo pero dentro del cual todo se pone en movimiento, ahora bien, más que la gente o las máquinas, destacan otros signos más puntuales pero eficaces, luces, banderolas, gallardetes (*gallarets*, *banderola*; p. 33), y sobre todo las gaviotas, tópico portuario, que son aquí los signos de la permanencia, de un presente que siempre está a punto de convertirse en futuro. Se asocian las gaviotas con «l'irradiador» (p. 74), el proyector, porque el vanguardista asocia naturaleza y maquinismo para provocar la renovación del lenguaje poético. Entonces las gaviotas representan un potencial (el material) de signos que pueden nutrir un inminente lenguaje: «FORA EL PORT LES GAVINES REPOSEN» (p. 13).

Pero lo que sirve de substrato para esos signos es el paisaje, el cuadro que se crea, siempre figurativo, en que se juntan espacios continuos para formar un todo. No se hablará de realismo a propósito de este tipo de evocación, sino más bien de expresionismo. Interfieren colores chillones pero además siempre se les valora a través de las metáforas o comparaciones. A veces Papasseit notifica el adjetivo o el sustantivo pero suele multiplicar los efectos a través de las imágenes de intensa realidad material, particularmente en:

Posta

Del vaixell de les veles de zèfir
 l'irradiador de proa
 ha xuclada la sang del sol
 morent al mar.

Rovell d'ou destriat en galledes de fusta.
 Sitges s'aquieta en verd
 i en blau
 i en blanc

I la terra s'emporpora en la costa granada.

Del vaixell de les veles de zèfir ara arriba una veu:

-Mariner mariner
 si pren vol la gavina
 allunya't del rocam
 que el vaixell de les veles de zèfir
 bell corsari
 se'n va.

Carregat a coberta del reflex de la lluna. (p. 42).

El espacio es, ante todo, un juego de disimetrías y de contraste. Aquí tenemos otro postulado de la vanguardia: la armonía y la simetría se han de superar a través de una incesante renovación de los signos. No existe la belleza moderna sino por medio de una lucha de un intenso dinamismo: tales paisajes revelan una confianza en el poder de las palabras, con tal de que exista el riesgo de la no coincidencia. Se explica, así, un poema bastante enigmático como «L'absurd» (p. 29). La simetría o la ilusión de la identidad es una imagen de lo absurdo. El dado es ambivalente (*sort, malastrugança*), pero si los jugadores apuestan la misma cifra del dado perderán los dos. Una serie de imágenes demuestra la insuficiencia de los límites y fronteras, de las falsas alucinaciones: *ulls/ulls; vas/absenta, paraula/morta*.

El espacio que explora el locutor es, en parte, un territorio nacional, una geografía catalana: «El somni» (p. 65). La ciudad es Barcelona, su puerto, sus barrios, sus calles, el sitio donde el arte tiene que encarnar una manera de vivir. La escritura vanguardista se identifica plenamente con *la catalanitat* (*Montjüic*, p. 20; *l'escudella*, p. 51) y el espacio más amplio del Mediterráneo,

i el vent també és a jóc.
 I els romanins només, desperts, escolten,
 perquè demà al matí puguin parlar d'amors
 amb les farigoleres fins l'hora de la sesta,
 que és quan reposa el pou,
 i canten les cigales esguardant la ginesta,
 i ells agafen el son (p. 58).

Sin embargo, aparecen pocos topónimos y a veces están situados fuera de España: Marsella (p. 232), París (p. 59). Cuentan, sobre todo, los signos universales: *illa, mar, ciutat, port*, siempre asociados con los signos del tiempo moderno: *fox-trot, aeroplà*. Aunque fuertemente nutrido de vivencias catalanas, el texto poético es legible lejos de Cataluña, y, en este sentido, un poemario como *Marinero en tierra* de Alberti resulta esencialmente andaluz, menos universal.

Erotismo y poesía

Pero la verdadera subversión en la poesía de Joan Salvat-Papasseit, lo que sorprende más en su época, consiste en una dicción muy innovadora del cuerpo de la mujer y en una gozosa celebración del eros. Si se le compara con Carner, el cual se muestra sensualmente muy deseante pero sin describir el cuerpo o el acto, también con Foix en el que el humor es más fuerte que la pasión amorosa, Papasseit es más crudo y más audaz: evoca muy a menudo el cuerpo desnudo, con una serie de imágenes o de flash,

Quin desvetllar-me el seu cos tot nu (p. 201)

no describe el cuerpo entero, sino que exalta algunas partes, especialmente el signo por excelencia de la sensualidad femenina: el pecho, que fascina al amante poeta:

S'ha descobert la brusa i ha ensenyat els mugrons (p. 31)
 Perquè hom no sabés de sa sina l'olor (p. 43)
 i duu a la sina dos estels (p. 231)
 I aquella sina d'Ella
 com de vellut de seda (p. 46).

Se ven también el *llavi vermell* (p. 233) asociado con el beso, *la gulta* (p. 57) y *l'omelic* (p. 46).

Con todo, es en la parte final, con *Óssa menor*, donde el mito amoroso se convierte en tema primordial. El locutor celebra la hermosura de la mujer, relacionándola con la virginidad y la maternidad, elaborándose así una nueva e intensa escritura del placer erótico. El texto reproduce el acto de amor, a través de los objetos (*ballet*, p. 233), y de la lasciva evocación de los movimientos del cuerpo, de los cuerpos. El yo no deja de ser macho, es decir el que posee (p. 186 «la volia i l'he pres»), y se entrega a la fuerte alegría de la posesión, pero la novedad está en la libre afirmación del deseo, en las constantes referencias a la revelación del placer físico de la mujer virgen, «la noia que es deleix» (p. 220). Aquí se elogia la felicidad de la carne, por ejemplo en «Epitalami d'unes noccs de maig» (p. 237). La escritura resulta totalmente pagana («Cupidell», p. 237) y se sabe heredera de las milenarias fiestas nocturnas de San Juan. El poema que va más lejos en la transcripción erótica es «La meva amiga com un vaixell blanc» (p. 238). A través de todo el haz de signos, aparece otra vez la moza virgen (*verge*), metamorfoseada por el encuentro, y cuyo cuerpo puede ser claramente nombrado: *ventre, pit, carn, cabells* (p. 239). Si se alude a una comunión de los cuerpos (*comunió*, p. 238), no es que vuelva el yo a un amor o a unas bodas cristianas: la mujer aquí es una mujer siempre otra, y la comparación con el *vaixell blanc* deja presentir el comparante ausente, la figura de proa, ya que la mujer que se entrega adquiere ese esplendor del *vaixell blanc*, lo que deja entrever otra vez al yo viajero, siempre itinerante en el mundo (*pel món*, p. 238).

Se observará que cuanto más se acrecienta el atrevimiento del lenguaje del locutor, menos formas vanguardistas surgen en el poema. El lenguaje se deshace de los versos fragmentados, diseminados, escalonados, y se restaura la estrofa isométrica. El eros poético marca el paso hacia una centración y coincide con el uso de un léxico que pertenece y se refiere al pasado, así en el juego trobadoresco que reúne dos términos lulianos: *Amat, Amiga* (pp. 238-239), lo que significa el uso subversivo de un esquema espiritual en el contexto de la carne paganamente material. Volvemos a insistir sobre la dimensión materialista de todas las vivencias poéticas en la obra de Salvat-Papasseit

porque constituye también otro aspecto de la modernidad rupturista de aquellos años.

Materialismo en vez de idealismo

Se dirá que le falta la dimensión metafísica, lo que es también otro rasgo vanguardista. ¿Qué escribir sobre la muerte entonces o cómo callarla? Mientras que en Carner o en Foix aparece la angustia vital y se mantiene el clásico juego amor/muerte, en Papasseit la muerte no se asocia nunca con el amor ya que éste es una fuerza, una energía únicamente creadora. Cuando el locutor habla de la muerte, ya en 1919, «Tot l'enyor de demà» (p. 48), estando él enfermo en la cama, a pesar de todo surge de este largo poema una serie de personas y de cosas de la vida cotidiana que permiten resolver el problema de la desaparición individual, ya que sobreviven los demás: *Vida/Mort* (p. 51). Aquí no hay trascendencia, sólo una pura e intensa adhesión material a lo que es.

El famoso texto que dedica Joan Salvat-Papasseit a «Missenyora la mort» (p. 252), presenta una alegórica e impúdica persona que visita al enfermo, pero desaparece la importuna y al mismo tiempo la amenaza el locutor.

Un solo texto, muy breve, de 1919 se refiere exclusivamente al dolor del cuerpo: «Es tot fosc i jo al llit» (p. 253). Aquí se alude al malestar, al peso de la materia –ya estamos lejos de la vanguardia– y la octava con rimas AB AA BCBC pertenece a una tradición poética, pero la ausencia de emotividad, la dura y seca enunciación, el rechazo del exceso estridente, anuncian ya una modernidad muy posterior, quizás la de Salvador Espriu.

ES TOT FOSC I JO AL LLIT

i em rosega el pit
una bèstia avara.

Sorolla la nit
i jo en tinc neguit.

Bressol d'atzavara
diria el meu jaç:
suara m'amara,
suara em deix las (p. 253).

La poética de Salvat-Papasseit incluye, pues, una gran diversidad de formas, no sólo el cine, la fotografía, el dibujo ... sino estructuras breves de intensa economía lingüística. En un poema señala Papasseit que no le importa nada la modernidad o la antigüedad del libro:

I si tenies un llibre al la vora
-modern o antic
que si és bo tant li fa- (p. 223).

La clave de la innovación, (vanguardia o modernidad) reside en la inclusión del «jo dins el Tot» (p. 41), y en la confianza radical que tiene el poeta en los signos porque la materia es signo, porque la lengua es filosóficamente materia:

Rés no és mesquí
perquè la cançò canta en cada bri de cosa (p. 54).

Heteróclito y lleno de fantasía, el yo inicial se afirma a través del tú, del nosotros (*amics*, p. 51) pero la novedad radica en la frecuente impersonalidad que sobreentiende al hombre universal, capaz de escuchar y de decir. La insistencia en el mensaje, que se manifiesta en la adopción de una retórica vanguardista, deja paso, en 1924, a una escritura propia, a una voz resueltamente moderna.

Doris Wansch

José Moreno Villa: Pintor-poeta de la vanguardia española

El 4 de abril en 1995, bajo la dirección de Juan Manuel Bonet, se inauguró en el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria) una exposición con el lema «El poeta como artista» enfocando así el curioso fenómeno de interrelación artística «intrapersonal». El caso del poeta-artista o poeta-pintor, que ya había sido tratado en sucesivas ocasiones a nivel general,¹ fué documentado por vez primera dentro de las llamadas corrientes «vanguardistas» europeas de este siglo. Por lo tanto, esta exposición y su catálogo correspondiente constituyen un documento importante dentro de la investigación de los «Ismos» de la primera mitad de este siglo. Importante porque, como dice Juan Manuel Bonet en su introducción crítica,

lejos de producir sólo curiosidades o *marginalia*, esa acción poética, ese contagiarse los poetas de las búsquedas de sus amigos los pintores, ese competir con ellos que resume la jovial frase de Apollinaire «Et moi aussi je suis peintre», han sido fructíferos y en algunos momentos incluso decisivos, para la configuración del arte moderno (Bonet 1995: 11).

El entrecruzarse de las artes en una misma persona debe ser enfocado por la crítica no sólo por su enriquecimiento a las diferentes artes, sino también por el interés intrínseco que tenga la obra del autor. Pues la comparación de obras realizadas en diferentes disciplinas puede llegar a iluminar aspectos desconocidos (o ignorados) de la obra respectiva, y aunque no se encontrasen influencias recíprocas entre las artes, un estudio interdisciplinar siempre llegaría a captar mejor las múltiples facetas de un artista.

¹ Véase por ejemplo: Herbert Günther: *Künstlerische Doppelbegabungen*. München (1960); Walter Sorell: *The Duality of Vision, Genius and Versatility in the Arts*, Londres (1971); Kathleen G. Hjerter: *Doubly Gifted: The Author as Visual Artist*. New York (1986) y Serge Fauchereau: *Peintures et dessins d'écrivains*. Paris (1991).

Es el caso del pintor-poeta José Moreno Villa (1887 - 1955) –que se incluye en el mencionado catálogo– del que Enrique Díez-Canedo ya había destacado en 1926 que «cada vez van intimando más en él las letras y las artes» (Díez-Canedo 1926/1965: 146). A pesar de esta mención temprana, la crítica no ha intentado hasta hoy iluminar las relaciones entre el arte poético y el arte pictórico de José Moreno Villa.² No obstante José Moreno Villa constituye –al lado de Federico García Lorca³– el representante más «puro» de un pintor-poeta dentro de la vanguardia en España. Ya la gran cantidad de poemas, pinturas y dibujos muestra que Moreno Villa obedecía a una doble vocación artística.⁴ Por otra parte, tanto su producción poética como pictórica se incluyen hoy en la historia de la literatura y el arte español respectivamente.

² Tanto la poesía como la pintura de Moreno Villa, aparte el estudio de Francisco Cirre sobre sus poemas en 1962, quedaban en lo oscuro hasta mediados de los años 80, cuando, a raíz del centenario de su aniversario, se rememoró su obra literaria en un congreso celebrado en Málaga, bajo la dirección de Cristóbal Cuevas García. En el mismo año, es decir en 1987, se inaugura una exposición de su obra pictórica en la Biblioteca Nacional de Madrid. Dos años antes Eugenio Carmona Mato había dedicado un trabajo a la pintura vanguardista de José Moreno Villa. (Véase la bibliografía).

³ Cecilia J. Cavanaugh presentó recientemente un estudio sobre las relaciones entre los dibujos y la poesía de García Lorca: *Lorca's Drawings and Poems. Forming the eye of the reader*. London/Lewisburg (1995).

⁴ Sus actividades, sin embargo, no se limitan a estas dos pasiones: escribe una obra de teatro (*La comedia de un tímido*, 1924), un libro de cuentos (*Patrañas*, 1921) y una autobiografía, *Vida en claro* (1944). Colabora en varias revistas de la época (*Revista de Occidente*, *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *Litoral* y otras) con poemas, dibujos y con innumerables artículos, mayormente sobre historia de arte y literatura. En el diario *El Sol* publica entre 1925 y 1936 varias series de artículos, titulados «Temas de arte», «Estudios superficiales» y «Pobretería y locura». En las dos últimas se trata de escritos de interés vario, como por ejemplo de cultura, costumbres, la vida cotidiana e incluso de objetos, como «El peine de bolsillo». Durante algunos años dirige además la revista *Arquitectura*, órgano oficial del colegio de Arquitectos de Madrid. Para ganarse la vida trabajó como bibliotecario y archivero, lo que lo llevó a publicar un *Catálogo de dibujos del Instituto Jovellanos* de Gijón, dónde trabajó en 1921 - 1922, y un libro titulado, *Locos, enanos, negros, niños palaciegos y otras gentes de mal vivir en la corte de los Austrias menores*, que solamente se publicó en el exilio mexicano en 1939. Sus conocimientos de alemán, aprendido entre 1904 - 1908 durante su estancia de estudiante de química en Friburgo, le permitieron hacer traducciones, entre ellas *Los conceptos fundamentales en la historia del arte* de Heinrich Wölfflin, publicado en 1924.

Vocación poética y pictórica

De su ambición poética José Moreno Villa da muestra por vez primera con el libro de poemas publicado en 1913, bajo el título *Garba*. Le siguen *El pasajero* en 1914, libro de poemas prologado y elogiado por José Ortega y Gasset; *Luchas de pena y alegría* en 1915, que obtiene una crítica muy elogiosa de Enrique Díez-Canedo. *Evoluciones*, libro de prosa y poesía, se publica en 1918 y los poemas titulados *Florilegio* en 1920 (hoy perdidos). Hasta los poemas incluidos en *Colección* en 1924, la poesía de Moreno Villa camina por las huellas de la poesía tradicional, aunque perfila una voz personal en la que, según Francisco Díaz de Castro,

la distancia intelectual, el hallazgo del matiz sorprendente [...], el reflejo intimista y un tratamiento muy directo y recortado de la realidad natural llegan a su máximo de coherencia y originalidad, al mismo tiempo que se produce un distanciamiento cada vez más patente de la sensibilidad modernista (Díaz de Castro 1989: 31).

Pero es a partir de *Jacinta la pelirroja –poema en poemas y dibujos* de 1929, que la poesía de Moreno Villa adquiere una estética diferente, introduciéndose con ella en la vanguardia literaria de España.⁵ Respecto a esta apertura hacia la vanguardia, el caso de Moreno Villa ofrece una particularidad que es de importante interés: antes de su cambio a favor de una nueva poética, existía ya una fascinación por el arte nuevo. El cubismo y sobre todo la pintura de Picasso evocan en él la pasión de expresarse con el pincel y a partir de 1924 se pone «a pintar con verdadero fanatismo» (Moreno Villa 1976: 161). Aparecen en él, con la nueva pintura, reacciones que nunca antes las corrientes literarias de vanguardia le habían podido provocar. Dice en su autobiografía:

Llegué en mi fanatismo a no poder contemplar un cuadro en el Museo del Prado. En vista de esto dije a los estudiantes que yo llevaba los sábados al Museo: Amigos, por ahora no puedo seguir mis explicaciones. Estoy tan metido en los problemas modernos de la pintura que veo con repugnancia todo esto (Moreno Villa 1976: 162).

⁵ Véase al respecto Wentzlaff-Eggebert (1991: 60).

Los primeros pasos pictóricos los hace a la manera cubista, y no oculta que son sobre todo los colores de los cuadros de Juan Gris o de Braque los que más se identifican con su propio sentimiento del color. José Moreno Villa empieza a pintar cuadros cubistas en un momento, en el cual el propio movimiento del cubismo ya no existía. En este sentido poco tiene de «vanguardista» su primera obra pictórica, aunque ya llega a desarrollar un estilo personal. Pero más que la falta de originalidad, cabe destacar el impulso que ejerce la nueva pintura en el autor. A pesar de ser un profundo conocedor de la historia del arte, de haber publicado varios artículos sobre el arte tradicional, así como un libro sobre Velázquez, su inclinación hacia lo nuevo no se manifiesta hasta que conoce la pintura moderna:

Pero este lote de pintores costumbristas y literatos dejó de interesarme íntimamente. Lo nuevo me tocaba más a lo vivo y despertaba estímulos en mí. Cada número de *L'art aujourd'hui* o de *Cahiers d'art* era recibido como palabra de promesa, como mirada sonriente. [...] La imaginación entraba en juego por vez primera en la historia del arte. [...] Jamás disfrutó de tanta libertad y, por consiguiente, de tanta alegría. Lo que para Ortega y Gasset fue Deshumanización, para mí fué Liberación de lo más oprimido del hombre. Por algo coincide el movimiento llamado moderno con la Revolución rusa y con los hallazgos de Freud. El hombre quería acabar con opresiones y fórmulas viejas. El pintor, como el obrero, estaba oprimido por la sociedad que no le permitía, ni le permite aún de buen grado, salirse del modo de ver tradicional, enraizado y podrido (Moreno Villa 1976: 169-170).

Pero la pasión de Moreno Villa para la pintura nueva no se limita a su propia producción artística, sino también, como crítico de arte, defenderá y propagará lo nuevo. En 1924 da una conferencia en el Museo de Arte Moderno sobre «Picasso y el escultor Julio Antonio» y comienza a escribir sobre el «arte nuevo» en *El Sol* y en la *Revista de Occidente*. En ésta última publica en 1925 un artículo titulado «Nuevos artistas. Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos». En la mencionada exposición colaboró también con cuatro óleos. Durante su estancia en Nueva York, que emprende en 1927 llevado por el deseo de casarse con una joven judía americana, pronuncia una conferencia en la Columbia University. Se trata de una ponencia sobre «Nuevos

artistas españoles», en la que por vez primera introduce la obra del joven Dalí en América.

Cabe señalar que José Moreno Villa vivió durante veinte años en la Residencia de Estudiantes. Se le veía ligado a la «eterna juventud», como llama en su autobiografía a los círculos que formaban García Lorca, Dalí, Buñuel, Prados y otros. El «espíritu revolucionario» que por entonces reinaba en la Residencia, lo contagiaba también y, aunque mucho mayor que sus jóvenes cohabitantes, participaba en los juegos y experimentos que se hacían allí con entusiasmo a mediados de los años veinte. Eugenio Carmona supone que los dibujos de Moreno Villa que aparecieron en la revista *Alfar* en 1926, junto a un texto llamado «Altos en la Resurrección», podrían tener su origen

en uno de los variados juegos que circulaban por la Residencia. El juego tenía dos variantes. Una consistía en trazar líneas sin significado que otro ejecutante había de resolver en formas o figuras reconocibles. En la otra variante, sin levantar el lápiz o la pluma del papel, mediante un trazo seguido y recurrente sobre sí mismo, se tenía que lograr una imagen o una figura satisfactoria (Carmona Mato 1987: 39).

Los mencionados dibujos pertenecen por lo tanto a la segunda categoría de juegos.⁶ El carácter lúdico y experimental de una parte de la obra de José Moreno Villa se desprende también del hecho de que algunos de los cuadros estén pintados sobre fibra de madera y por ambas caras.

Al hacer un estudio cuantitativo de la obra poética y la obra pictórica de Moreno Villa se constata que durante los años de 1924 a 1929 la poesía quedó muy descuidada a favor de la pintura. Durante estos cinco años solamente escribe unos cinco textos de prosa y poesía mientras pinta cantidad de dibujos y óleos que expone en varias ocasiones.⁷ Incluso los textos publicados en revistas los acompaña siempre con dibujos, entre ellos el ya mencionado «Altos en la Resurrección».

⁶ Véanse los dibujos en el apéndice.

⁷ La primera exposición individual de Moreno Villa tendrá lugar en el Salon Chrysler en 1927, y la segunda será ya en 1928 en la Sala del Ateneo de Madrid. Además participa en varias exposiciones colectivas como la de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925 y la «Exposición Regional de Arte Moderno», celebrada en Málaga en 1929.

Otro poemita con el título «Ideografías a tinta china» fue editado en *La Gaceta Literaria*, el 1 de enero de 1927. Este es significativo por el estado de ánimo en que Moreno Villa se encontraba por estos años:

Mis dibujos cantan la quiebra del corazón,
el quiebro y la salvación.
En ellos creo no llevar
cuarenta años de solterón
con canas motivadas
y arrugas de devoción.

*

Ya que en otro campo es la bella fonía
la que rige, y el gozo es gozo silabario,
y el anaglifo es una poesía
que dice: «Jazz -la gallina- y el dromedario»;
en este dibujo será novia la línea
que campos subyuga planicie y vericuetos.
Un dibujo es orden de barbas de gramínea
que la gracia dispara y frena el inteletito [sic].

En el poema aparecen las dos pasiones de Moreno Villa: el arte y la poesía. La relación dibujo-poema que él realiza,⁸ la describe otra vez en el texto («en este dibujo será novia la línea») – así nos encontramos ante una doble convergencia de las diferentes artes. El efecto que tenía por entonces la actividad pictórica en Moreno Villa se refleja en la primera parte del poema: el arte le hace rejuvenecer, gracias a él, se olvida de su edad y de su solitaria existencia. La soledad siempre fue una acompañante de la vida de Moreno Villa hasta que conoció a Consuelo, la mujer con la que se casó en el exilio mexicano teniendo ya 50 años. Por su autobiografía y sus poemas sabemos que buscaba la soledad pero que también sufría con ella. La poesía y la pintura, no en último lugar, eran medios para luchar contra la soledad, para «salvarse» de la vida solitaria, como dice en el segundo verso («salvación»). La segunda parte del poema habla de uno de los ya mencionados juegos de la Residencia, los «anaglifos». El anaglifo creado en el poema da muestra de otra pasión de Moreno Villa, la música de jazz. La admiración

⁸ Véase la reproducción en el apéndice.

por la música norteamericana le llevará incluso a hacer el poemario *Jacinta la pelirroja* en el ritmo quebrado del jazz.

Las rimas en el poema, como los anaglifos, parecen hacerse por puro gozo de juego. El texto pretende ser un poema propiamente vanguardista a la vez que un reflejo de un momento determinado en la vida del autor. Por eso nos da un testimonio muy vivo de las relaciones de José Moreno Villa con el espíritu vanguardista.

Jacinta la pelirroja

Los críticos coinciden en señalar que *Jacinta la pelirroja* es una de las obras maestras de la poesía de vanguardia en España.⁹ Al cabo de cinco años sin escribir casi poemas, una decepción amorosa lleva a Moreno Villa de nuevo a la poesía: quería casarse con la joven judía americana Florence, a la que llama Jacinta, pero el viaje que emprende a Nueva York para pedir su mano, resulta ser un fracaso. El padre de Jacinta, rico banquero americano, se opone al matrimonio sobre todo por la situación económica de Moreno Villa.¹⁰

Este libro de poemas ya se ha estudiado en varias partes. Sin embargo, poca atención se ha prestado al hecho de que se trata, como lo dice el subtítulo, de un «poema en poemas y dibujos». El libro presenta por lo tanto el intento de aliar el arte pictórico con el poético, y, según Francisco Díaz de Castro, «no hay duda de que la unidad estética del libro es un elemento imprescindible de la novedad que supone en el panorama de la vanguardia al final de los años veinte» (Díaz de Castro 1989: 35).

A mi modo de ver, los dibujos desempeñan más que el mero papel de ilustración.¹¹ Son, como ya lo dice el subtítulo, parte de un poema que se compone de poemas, igual que de dibujos. Se les puede atribuir

⁹ Véase por ejemplo Díaz de Castro (1989) y Carmona Mato (1985).

¹⁰ Algunas de las impresiones que tuvo Moreno Villa en la metrópolis norteamericana, las recogió en el libro titulado *Pruebas de Nueva York* en 1927 (existe una edición facsímil en la editorial Pre-textos, Valencia 1989). Una parte de los artículos incluidos en el libro, ya se habían publicado antes en el diario *El Sol*.

¹¹ Algunos ejemplos están reproducidos en el apéndice.

un funcionamiento independiente, además, por el hecho de que muchos de los dibujos ocupan toda una página e incluso se reproducen verticalmente, es decir, hay que dar media vuelta al libro para poder verlos correctamente. Por otra parte la mayoría de los dibujos *no* transcribe gráficamente los contenidos de los poemas. Aunque hay casos, como el poema número 13 –«No se hicieron para tí los caballos»–, en que el dibujo corresponde claramente al texto. El tercer verso dice: «Me río como si quisieras galopar sobre nubes/o guíar las olas del mar». El dibujo por su parte representa dos jinetes, montando a caballo a todo galope por el cielo, encima de unas personajes que parecen pasearse por la calle.¹²

Casi todos los demás dibujos tienen su imagen propia, con valor independiente de los poemas. Lo que no significa que no haya correspondencia entre texto y obra gráfica. Pero ésta se encuentra sobre todo en el plano formal. Eugenio Carmona Mato subraya este fenómeno:

Estos dibujos responden al mismo espíritu de los poemas. Son ágiles, esquemáticos y directos; transmiten en su dinamicidad, la voluntad de haber querido captar los ritmos sincopados de la música de jazz. Las figuras han quedado reducidas a puras fórmulas primarias; un solo trazo, grueso de tinta, define la cabeza, el tronco y el sexo – mientras que pequeñas líneas laterales semejan la corporeidad (Carmona Mato 1985: 218).

Los dibujos reflejan también la historia de amor fracasado que se cuenta en el libro. En muchos de ellos se representan escenas con una pareja, pero, igual que en el texto, se evita toda melancolía y sentimentalismo. El mismo Moreno Villa llama a su libro «el triunfo sobre el romanticismo» en el que logra ser de «good-sport», con esta visión fresca, humorística, dinámica y muchas veces de trazos irracionales de la historia vivida por él.

«*Jacinta la pelirroja* es un libro auténtico porque brota de una experiencia absolutamente concreta y personal; la de mis amores con Jacinta» (Moreno Villa 1976: 145). La autenticidad de la historia es, sin duda, una de las características más destacables de este libro. El ligero y desenvuelto trato de la experiencia personal es absolutamente legítimo para Moreno Villa: como representante de un arte y una poesía

¹² Véase el dibujo en el apéndice.

nueva no se preocupa más de las viejas convenciones líricas con su espectro limitado de temas. Ahora, por contra, todo le parece posible en el terreno que van conquistando las vanguardias.

Pero aún más insólito en el poema es, según las propias palabras de Moreno Villa, «el tono empleado en él, sin parecido con él de ningún otro poeta conocido» (Moreno Villa 1976: 145). Se trata de un tono conversacional y humorístico, hasta procaz. Véase por ejemplo el primer poema:

I. BAILARÉ CON JACINTA
LA PELIRROJA

Eso es bailaré con ella
el ritmo roto y negro
del jazz. Europa por América.
Pero hemos de bailar si se mueve la noria,
y cuando los mirlos se suban al chopo de la vecina.
Porque, -esto es verdad-
cada rito exige su capilla.
¿No, Jacinta?
Oh, Jacinta, pelirroja, peli-peli-roja
pel-pel-peli-pelirrojiza.
Qué bonitos, qué bonitos, oh, qué bonitos
son, sí, son, tus dos, dos, dos, bajo las tiras
de dulce encaje hueso de Malinas.
Oh, Jacinta,
bien, bien mayor, bien supremo.
Ya tenemos el mirlo arriba,
y la noria del borriquillo, gira.
(Moreno Villa 1929/1978: 9)

A mi modo de ver, ya se puede observar aquí que el libro es más que una simple transformación artística -en poemas y dibujos- de una experiencia vivida. Es, en definitiva, un experimento, un juego. En los versos 9 a 11 el autor juega claramente con las palabras, ironizando así un canto de amor tradicional. El juego consiste en imitar el ritmo quebrado del jazz descomponiendo la palabra «pelirroja». De la misma forma, la repetición y yuxtaposición de la palabra «dos» recuerda los sincopios, tan frecuentemente usados en la música del jazz. Por su autobiografía sabemos que quiso que en *Jacinta* «apareciera algo del

espíritu y la forma sincopada de jazz» (Moreno Villa 1976: 154) y en estos versos nos encontramos claramente ante tal experimento. Por otra parte hay un juego audaz con el erotismo de Jacinta. Se logra con la elipsis del sustantivo «senos» que debería atribuirse al adjetivo «dos». Moreno Villa parece desnudar a Jacinta pero, de pronto, solamente la muestra en su ropa interior.

En *Jacinta la pelirroja*, José Moreno Villa se aprovecha de la nueva libertad artística, que en su caso le llegó a través de su pasión por la pintura moderna. Expresa la aventura amorosa con los medios que le parecen adecuados para su historia y para el personaje de Jacinta. Así logra hacer un libro muy original que resulta ser más que un simple libro de poemas. Esta obra constituye mucho más que una convergencia de las diferentes artes, es decir, de lo poético, de lo pictórico y –si se toma en cuenta la referencia al jazz– incluso podemos agregar de lo musical.

Surrealismo

José Moreno Villa sigue escribiendo por los caminos de la poesía vanguardista hasta el estallido de la guerra civil. También conserva su pasión por pintar y dibujar, pero *Jacinta* quedará como único libro en que se unen directamente las dos pasiones. Después de la experiencia cubista, sus pinturas adquieren un estilo propio. Las formas de expresarse van de la pintura abstracta al neofiguratismo; otra gran parte de su obra la constituyen las pinturas surrealistas, además de una gran serie de dibujos. Igualmente su poesía ha sido relacionada, por varios críticos, con el surrealismo. Díaz de Castro, por ejemplo, habla de un surrealismo temprano en *Jacinta* por los trazos irracionales y absurdos que se encuentran sobre todo en la segunda parte del libro. Por el prólogo que escribió Moreno Villa en 1928 a *La flor de California* de José María Hinojosa sabemos que simpatizó con el surrealismo:

Sería perfecta si yo pudiese escribirla [la carta de prólogo] como dictada por el volante misterioso de los sueños, porque así pertenecería al género que tú persigues, cuya técnica pones de manifiesto en los Textos Oníricos. He simpatizado de golpe con esa técnica porque ya la pintura gemela me tenía preparado (Hinojosa 1928: s.p.).

De nuevo, a través del arte, Moreno Villa comienza a apreciar las corrientes vanguardistas, en este caso el surrealismo. Más adelante, la simpatía por el movimiento francés se mostrará también en su poesía, concretamente en la serie de poemas que publica a principios del año 1931, titulada *Carambas*. Son en la mayoría poemitas cortos que Moreno Villa escribió en una cervecería madrileña, según su autobiografía, dejándose «llevar por la fuga de ideas, sin control, gozando de lo arbitrario y detonante, de lo dulce y de lo irrespetuoso» (Moreno Villa 1976: 158).

El llamado automatismo, propagado y practicado por los surrealistas franceses, produce una poesía irracional con asociaciones alógicas y da de nuevo muestra del espíritu juguetón y experimental que invadía a Moreno Villa por aquellos años. En una de las *Carambas* de la tercera serie dice: «Es esto la vida, la vida de lo irreal/de lo ilusorio, padre de lo positivo» (Moreno Villa 1931/1989: s.p.). Sin embargo no se trata de unos poemas completamente ajenos a toda realidad histórica-social. En algunos versos Moreno Villa deja traslucir una actitud crítica que tampoco desaparecerá en los dos últimos libros poéticos que publica en España. Díaz de Castro (1985: 59) habla incluso de «sátiras sociales» en *Puentes que no acaban*, que se publica en 1933, y el propio Moreno Villa titula algunas de sus poemas «apuntes históricos» en *Salón sin muros*, de 1936. «Se manifiesta un rechazo de la realidad histórica que desborda la experimentación formal de 1929, cuyos mecanismos se mantienen hasta 1936 pero cada vez más subordinados al discurso crítico» (Díaz de Castro 1989: 59).

Este discurso crítico, sin embargo, no se traduce en la pintura que Moreno Villa produce en los años treinta. Hay una serie de cuadros que tiende a lo abstracto y otra que puede atribuirse claramente al surrealismo por los paisajes e imágenes oníricos que representan. La técnica del automatismo, característica en muchos de los poemas de aquellos años, tampoco se aplica a la pintura, excepto a algunos dibujos surrealistas. Los cuadros, más bien, parecen ser cuidadosamente efectuados con el pincel.

Aparte de las mencionadas diferencias entre la poesía y pintura de José Moreno Villa en los años 30, queda la pregunta acerca de si hay trazos comunes en su obra pictórica y poética, por ejemplo respecto a las imágenes, los colores o símbolos que se emplean en ambos. Pero eso

merecerá un análisis más profundo que en este marco no se puede abordar. Queda por subrayar, que José Moreno Villa –desafortunadamente oscurecido durante mucho tiempo entre las grandes generaciones del 98 y del 27–, figura tanto por su poesía como por su pintura y no en último lugar por esta doble vocación, dentro de los personajes más interesantes de la vanguardia española.

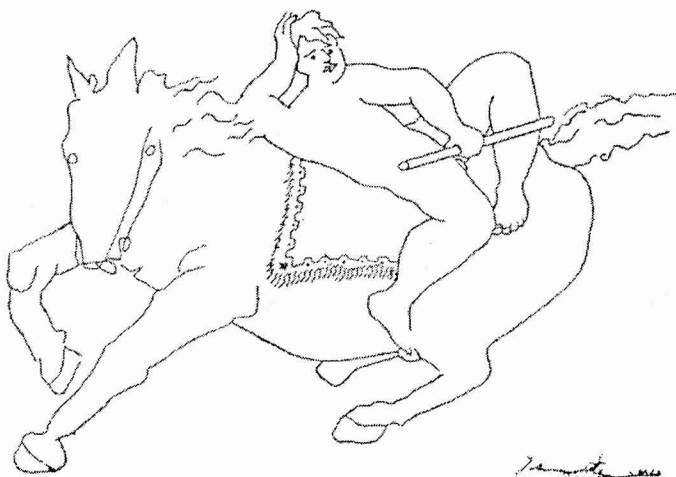
Bibliografía

- Bonet, Juan Manuel (1995): «El aporte de la poesía al arte moderno», en: *El poeta como artista*, Catálogo, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 11-24.
- Carmona, Eugenio (1985): *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909 - 1936)*, Málaga: Universidad de Málaga.
- Carmona Mato, Eugenio (1985): «Dibujos de José Moreno Villa (1924 - 1936)», en: *Boletín de Arte* 6, 211-229.
- (1987): «José Moreno Villa y la renovación plástica española (1924 - 1936)», en: *José Moreno Villa (1887 - 1955)*, Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional, Madrid abril-mayo de 1987, 35-48.
- Cirre, José Francisco (1962): *La poesía de José Moreno Villa*, Madrid: Insula.
- Cuevas García, Cristóbal (ed.) (1989): *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona: Anthropos.
- Díaz de Castro, Francisco J. (1989): «La poesía vanguardista de José Moreno Villa», en: Cuevas García, Cristóbal (ed.): *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona: Anthropos, 30-67.
- Díez-Canedo, Enrique ([1926] 1965): «José Moreno Villa», en: *La Nación*, 12. 12. 1926, también en: Enrique Díez-Canedo: *Estudios de poesía española contemporánea*, México: Juan Mórtiz, 1965, 145-152.
- Hinojosa, José María (1928): *La flor de California*, Prólogo de José Moreno Villa, Madrid: Litoral.
- Moreno Villa, José ([1929] 1978): *Jacinta la pelirroja - poema en poemas y dibujos*, (1929) Madrid: Turner, 1978.
- ([1931] 1989): *Carambas* (1ª, 2ª, y 3ª serie), (1931) Cáceres: Norba 10004, 1989.
- (1933): *Puentes que no acaban*, Madrid: Impreso por Manuel Altolaguirre.
- (1936): *Salón sin muros*, Madrid: Héroe.
- (1976): *Vida en claro. Autobiografía*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1993): *Antología poética*, Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- Moreno Villa, José (1887 - 1955)* (1987). Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional, Madrid, abril-mayo de 1987.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1991): *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*, Frankfurt/M.: Vervuert.

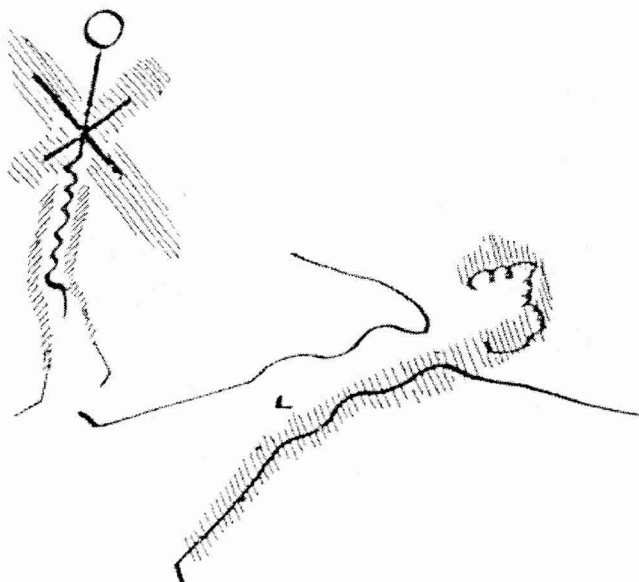
APÉNDICE



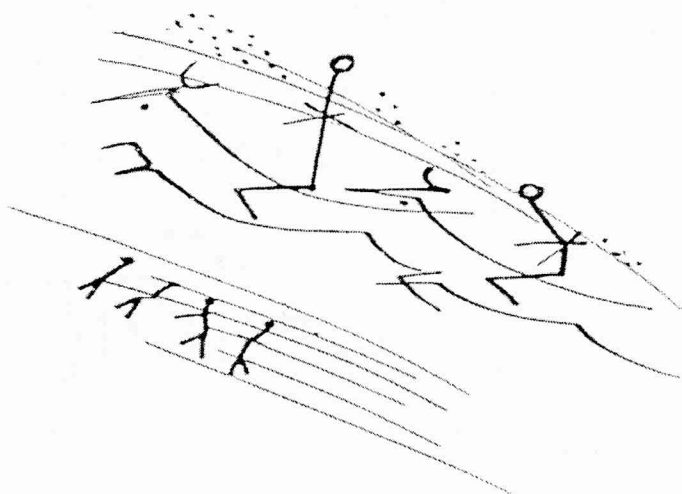
De «Altos en la Resurrección» (en: *Alfar*, abril de 1926, p. 381)



«Ideografías a tinta china» (en: *La Gaceta Literaria*, 1 enero de 1927, p. 1)

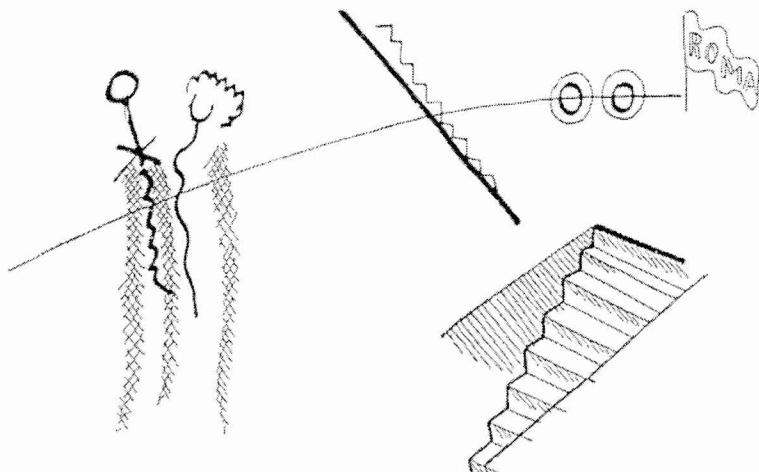


I. Bailaré con Jacinta la pelirroja (p. 9)

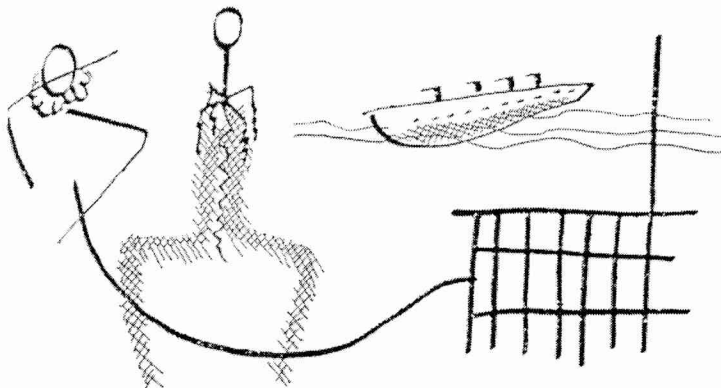


XIII: No se hicieron para tí los caballos (p. 25)

De Jacinta la pelirroja, poema en poemas y dibujos (Madrid: Turner 1978)



(p. 46)



(p. 58)

De Jacinta la pelirroja, poema en poemas y dibujos (Madrid: Turner 1978)

Rafael-José Díaz

Poesía y pintura en Juan Ismael

Las relaciones entre la palabra y la imagen se han venido dando desde antiguo bajo el signo de la oblicuidad. Oblicuidad de dos lenguajes distintos pero a menudo confluyentes. Oblicuidad, también, de dos actitudes ante el mundo de lo real: la preeminencia de lo visible o la de lo audible, reunidas de pronto en un solo gesto de la mano. Los ejemplos de colaboraciones entre poetas y pintores son numerosos sobre todo a partir del Renacimiento. Es también en esa época cuando surge la figura del artista polifacético, que reúne en una sola individualidad creadora un amplio abanico de modalidades expresivas. Bástenos ahora recordar a Miguel Ángel: escultor, pintor, arquitecto, poeta. Es cierto que con frecuencia esta figura colinda con la del humanista, en quien las artes y las ciencias, la creación y la reflexión, hallan una alianza fecunda.

La oblicuidad no es otra cosa que la renuncia a la perpendicularidad grosera o a los paralelismos demasiado evidentes. En este sentido, la época de las vanguardias históricas alcanzó un extremo grado de sutileza al afrontar la relación entre las diferentes artes. Pondré un único ejemplo, acaso uno de los más altos: quien conozca la breve pero intensa obra poética de Paul Klee podrá relacionarla sólo oblicuamente (quiero decir, a través de hilos muy finos, casi invisibles) con su obra pictórica. Esto es así porque esos poemas no son una traducción literaria de sus pinturas, ni éstas, por supuesto, un comentario pictórico de aquéllos. Nos hallamos ante mundos expresivos autónomos que acaban dialogando sólo en un estrato superior del espíritu: allí donde todo lenguaje ha sido rebasado y lo único existente es la *lengua pura* (*die reine Sprache*, en expresión de Walter Benjamin) del *angelus novus*.

El caso de Juan Ismael es, en el sentido que aquí nos ocupa, el más singular en el contexto de las vanguardias históricas canarias. Nos llevaría demasiado tiempo ofrecer un panorama, siquiera sea sucinto,

de la época vanguardista en aquella latitud atlántica. Pero sí conviene decir que desde la época inicial de *La Rosa de los Vientos* hasta los últimos números de *Gaceta de Arte*, las revistas fueron espacios de comunicación entre las diferentes artes. Óscar Domínguez, el pintor tinerfeño que estableció el vínculo entre André Breton y los surrealistas insulares, escribió un libro de poemas en prosa muy poco conocido; Eduardo Westerdahl, director de *Gaceta de Arte* y uno de los más grandes ensayistas del momento, fue también un importante fotógrafo; en el primero de los libros de Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7° (Guía integral de una isla atlántica)* aparecen dibujos del autor a modo de oblicuas ilustraciones de sus textos. La literatura y las artes, así pues, conforman en la época de las vanguardias un complejo sistema de vasos comunicantes.

Juan Ismael nació en La Oliva (isla de Fuerteventura) en 1907.¹ Tras unos cursos iniciales en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife se traslada a Las Palmas de Gran Canaria, donde asistirá a la Escuela Luján Pérez, institución de gran importancia para el desarrollo de las vanguardias artísticas insulares. De esta época datan sus *Paisajes canarios*, sus *Gráficos marinos* y los dibujos de la serie *Fragmento de poema marino*, que proponen ya esa *mentalización* y esa *esquemmatización* de lo visible que serán características de gran parte de su obra posterior. No es de extrañar, por lo tanto, que de estas fechas daten la fundación de la revista *Cartones* (1930, junto con Pedro García Cabrera) y sus primeros poemas, que permanecerán inéditos y sólo serán recogidos póstumamente bajo el título de *Amor verano amor*. El paisaje insular será aquí el trasfondo de una experiencia de amor trágico. La plasmación del universo físico -y metafísico- de las Islas será siempre una preocupación constante de su pintura. Sólo en 1934 tiene lugar su vinculación con el surrealismo, a través de su amistad con el grupo de *Gaceta de Arte* y, más tarde, en Madrid, con los componen-

¹ Tomo estos datos básicos sobre la vida de Juan Ismael de Padorno (1995). También puede consultarse Bernier (1983). Conviene decir también que algunas obras de Juan Ismael formaron parte de la importante exposición *El surrealismo en España* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 18 octubre 1994 - 9 enero 1995), en cuyo catálogo se reproducen cinco de sus pinturas de la época surrealista. [Nota de enero de 1999: Muy recientemente, durante los últimos meses de 1998 ha tenido lugar una gran retrospectiva de la obra de Juan Ismael en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria.]

tes de ADLAN (*Los Amigos de las Artes Nuevas*: Guillermo de Torre, José Moreno Villa, Ángel Ferrant y otros). Entre 1931 y 1945, en efecto, Juan Ismael permanecerá en la Península. Allí realiza varias exposiciones importantes, como la que tuvo lugar en el Ateneo de Madrid, en el Centro de la Construcción o la colectiva del *Grupo Lógico-fobista* de Barcelona, grupo al que también se vincula. Hacia 1940, ya en la posguerra, entra en contacto con Carlos Edmundo de Ory y sus compañeros del Postismo, lo que le permitirá adoptar también en la poesía de esos años actitudes vanguardistas que contravenían las poéticas dominantes de esas fechas funestas (fig. 1).

Por problemas con el nuevo régimen, Juan Ismael regresa a Canarias en la década del 40. Protagonizará allí algunos de los acontecimientos artísticos más importantes de esos años. En 1945 funda, con el poeta Pedro Pinto de la Rosa, la revista *Mensaje*, donde publicará numerosos poemas. Su primer libro publicado, *El aire que me ciñe*, aparecerá en la colección de libros de esa revista. En 1947 impulsa la creación de PIC (Pintores Independientes Canarios) y en 1950 interviene en las primeras actividades de LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), uno de los grupos pictóricos más relevantes de la posguerra española. En 1956, ya casado con la violinista catalana Nieves Gas Suñer, decide emigrar a Venezuela, donde permanece hasta 1966. A su regreso a Canarias, se establece definitivamente en Las Palmas, donde se iniciará el paulatino reconocimiento de su obra plástica. Abandona el informalismo y la pintura matérica que le habían ocupado en su etapa venezolana, y acomete una suerte de surrealismo proliferante que tendrá su mejor expresión en los numerosos dibujos de estos últimos años. En 1977 edita *Chalet de O'Gorman*, breve adelanto de la recopilación de su obra poética completa que no podría finalmente llevar a término. Muere en Las Palmas de Gran Canaria en agosto de 1981.

Aunque la actividad poética no tuvo en la trayectoria de Juan Ismael la constancia y la profundidad que sí alcanzó su trabajo pictórico, lo cierto es que, como dijo Domingo Pérez Minik, fue «su amor a la poesía lo que lo alojó en la pintura». Repetidamente, en efecto, la crítica ha venido calificando como *lírica* o *poética* la obra plástica de Juan Ismael. Pero también él mismo era consciente de esta característica esencial de su pintura. En 1974, a instancias de Ventura Doreste, Juan Ismael ofrece una clasificación retrospectiva de su pintura en

cuatro etapas: primacía del paisaje (1927 - 1933); transfiguración poética de lo real (1934 - 1955); abstracción informalista y matérica (1956 - 1970); retorno a la pintura poética (1971 - 1981). No se nos escapa que el calificativo de «lirico» o «poético» aplicado a manifestaciones artísticas no verbales entraña problemas y dificultades que no podemos ahora revisar en profundidad. Sí es cierto, en cualquier caso, que la pintura de Juan Ismael, a lo largo de su dilatada trayectoria, revela procedimientos que tradicionalmente han sido utilizados por la poesía: la elipsis, esto es, el ocultamiento que busca la suspensión del significado; la analogía, fundamental en su época surrealista; la visión sintética y esencializadora; la densidad simbólica y alegórica de las imágenes. En contrapartida, la obra poética de Juan Ismael está vertebrada por una intensa presencia de lo visual, de los matices de color y de las incesantes metamorfosis de la imagen, todo lo cual hace que podamos hablar, en su caso, de *poesía pictórica*.

Como se dijo más arriba, los *Gráficos marinos* y los dibujos pertenecientes a la serie *Fragmento de poema marino* coinciden en el tiempo con la escritura de los primeros poemas de Juan Ismael, reunidos póstumamente bajo el título de *Amor verano amor*. Si bien es cierto que estos poemas giran en torno a una serie de encuentros y desencuentros amorosos, no menos importante es la presencia de un determinado espacio físico de las Islas: el sur de Tenerife. Pequeños puertos de pescadores, grúas, espolones, barcos y barcas, aves marinas, oleajes y horizontes: un microcosmos que coincide en líneas generales con el de los *Gráficos marinos* y los dibujos del *Fragmento de poema marino*, algunos de los cuales reprodujo Juan Ismael en la revista *Cartones*. Los poemas de ese libro inicial se abren también a los espacios del interior de la isla, que aparecen en pinturas de esos mismos años: casas solitarias en medio de páramos, senderos de tierra, áridas montañas, piteras, chumberas o tabaibas como únicas formas de vegetación. Las recomendaciones de los profesores de la Escuela Luján Pérez: interés por la naturaleza de las Islas, mirada selectiva, ingreso en el espíritu de la modernidad, búsqueda y universalización de las esencias de lo insular, confluyen en Juan Ismael con los postulados poéticos del neopopularismo en el que cabría inscribir sus poemas de *Amor verano amor*: adaptación de los ritmos populares a las poéticas modernas, brillantez de la metáfora y uso abundante de la elipsis, diálogo del hombre con la naturaleza.

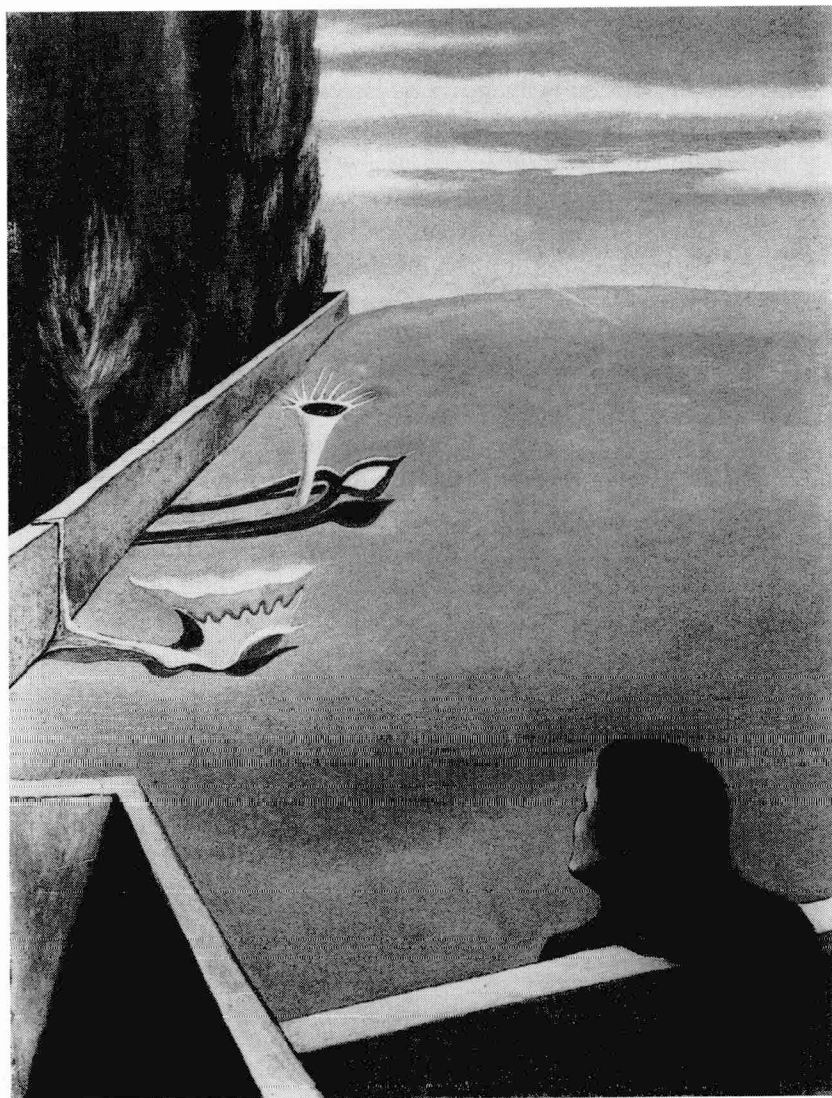


Fig. 1: *Los habitantes del jardín*, 1935.
Óleo sobre tabla. 50 x 37,5 cm. Colección particular.

Es importante señalar que de las primeras exposiciones de Juan Ismael en Santa Cruz de Tenerife (1930 y 1932) se hicieron eco algunos de sus compañeros en la aventura de las vanguardias insulares. Pedro García Cabrera, por ejemplo, hablará ante aquellos dibujos de «psicogramas», comentando a continuación: «ya hallada la imagen, o la metáfora literaria, la interpreta con líneas. De modo que hay una doble creación. Literaria, primero – y casi siempre lírica. Y gráfica después» (García Cabrera 1930). También Eduardo Westerdahl, que más tarde dirigiría la revista *Gaceta de Arte*, y Ernesto Pestana Nóbrega, les dedicaron notas críticas a estas exposiciones de Juan Ismael (Westerdahl 1931; Pestana Nóbrega 1931).

En 1934 redacta nuestro autor un texto que está a caballo entre el ensayo y el poema en prosa y que reúne muchos de los temas e imágenes que ha venido plasmando hasta ese momento en sus poemas, dibujos y pinturas. Es importante observar que a partir de ese año, 1934, Juan Ismael se interesará por la pintura surrealista y abandonará, hasta donde se sabe, la práctica de la poesía, por lo que este texto, titulado «Indagación de las Islas», puede considerarse un balance y una despedida de los modos creativos de su juventud. Por su gran importancia, citaré ahora algunos fragmentos suyos:

[...] La memoria es la potencia más poética de nuestro intelecto. [...]

Yo empecé a ver Canarias y a saber cómo era su paisaje, cuando comencé a recordarla. Los cuadros que he pintado aquí [en Madrid] [...] los hice de memoria.

Creo que lo más puro y genuino de las Islas está en el sur de Tenerife. La tierra es seca y la montaña pelada, los árboles son chatos y el mar es un detalle indispensable siempre, porque actúa siempre pegado al cielo y a la tierra.

Las Islas tienen unos puertos humildes, donde no atracan sino vaporcitos panzudos y de poco calado, que vienen a llevarse los tomates o plátanos de las cercanías. Puertos donde viven marineros que no se alejan mucho de la orilla. Los marineros que creen en las sirenas y que no pescan el día de todos los muertos porque las redes sacarían esqueletos.

Los puertos pequeños, donde están fondeados unos veleros de dos palos –que parece que están allí de toda la vida– contruidos en astilleros de las Islas, y que tienen un pescado de latón en la punta de los mástiles, para señalar los vientos.

Estos puertos tienen unas casitas nuevas y blancas, de un solo piso, cuadradas, como dados y con dos ventanas –casi siempre dos ventanas mirando al mar– que por este lado de la isla no saben de crepúsculos violados, sino de amaneceres donde todo su lomo se pone a rebrillar de plata, como si todas las sardinas hubieran salido a darle los buenos días al sol.

En estos puertos ignorados es donde yo creo está la mayor poesía de las Islas Canarias. En los paisajes secos y amplios tiene una gran importancia la molineta. Está allí como si hubiera crecido como un árbol –se parece a la palmera– y ya es igual a una casa, al palo del teléfono, a la piedra del barranco, al verode. La molineta es una miniatura de la torre Eiffel, con una rosa salada en su vértice, de cincuenta aspas, que revuelven el cielo, el mar y la tierra. Ella ha venido a poner verdes unos cuadros del terreno –plantaciones de tomate– que antes no estaban así, porque ella no había venido a sacar el agua que pasaba honda. La palmera africana, desde que vino la molineta de hierro ágil, se ha quedado muy triste, y ya toda su ambición es alcanzar el cielo, y señalar con sus brazos –antes que lo perciba el timón de la molineta– de dónde sopla el viento.

El pico del Teide del sur de Tenerife es más bello que el Teide del valle de La Orotava.

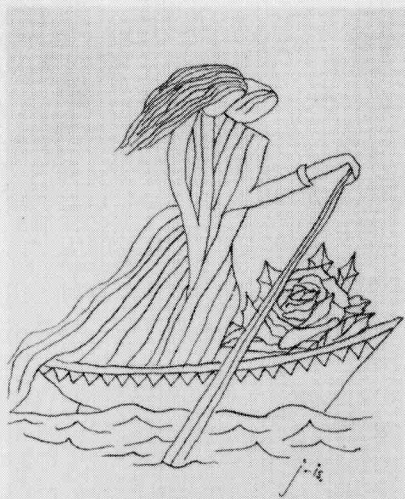
Existen unas playitas de arena gris y fina, donde nadie se baña. Yo sé que estas playas están para que por la noche vengan a descansar las sirenas del Atlántico.

Hay acantilados que tienen tarajales verdinegros con las hojas llenas de salitre y doblados sobre al tierra por el viento del mar.

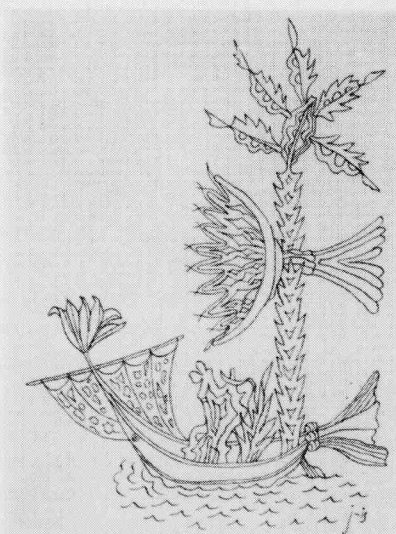
Hay caminos desiertos y estrechos, que suben a las montañas, con chumberas y piteras azules a sus costados.

Hay unos cementerios en algunos pueblos marineros, que están cerca de la orilla, para que los marineros que mueren en tierra sigan escuchando la cantilena del mar después de muertos.

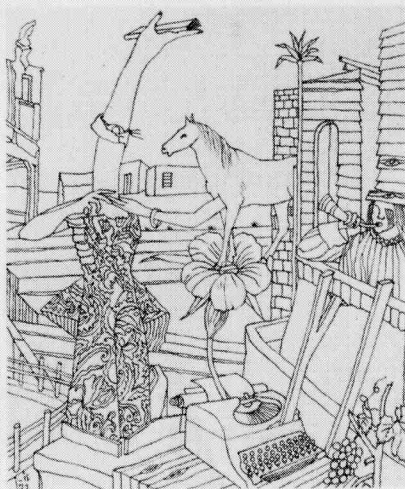
Y lo más canario de Canarias es su mar. Un mar distinto a todos los mares. Un mar, que –como dice Ramón Gómez de la Serna– no nos aísla, porque es una prolongación del paisaje (Ismael 1934).



Dibujo. 1973. Tinta sobre papel.
Colección particular.



Dibujo. 1973. Tinta sobre papel.
Colección particular.



Dibujo. 1972. Tinta sobre papel.
Colección particular.



Dibujo. 1972. Tinta sobre papel.
Colección particular.

Fig. 2: Dibujos de Juan Ismael.

La importancia de este texto radica en su fijación de unas cuantas imágenes fundamentales para la recreación plástica del paisaje de las Islas. La memoria aparece como el verdadero centro de germinación de estas imágenes visuales. Síntesis y mentalización,² así pues, de un paisaje recordado como en un movimiento de lo que Lezama Lima llamara el *eros de la lejanía*. Las líneas y las formas de los dibujos y pinturas de esta fase de la obra de Juan Ismael son los signos de un mundo recuperado desde y contra la distancia.

Los *Gráficos marinos* y los dibujos del *Fragmento de poema marino*, por otra parte, pueden leerse hoy desde una perspectiva nueva. En un texto denominado precisamente «Líneas de Juan Ismael», el joven poeta Melchor López relaciona esos dibujos tempranos del vanguardista canario con las «Notas» gráficas de un pintor insular de nuestros días, Luis Palmero (López 1994). Concebidas como breves fragmentos dibujísticos con un sentido muchas veces narrativo, esas «Notas» fueron publicadas junto a otras «Notas» en prosa aforística y junto a otros fragmentos gráficos de orientación distinta denominados «Escalas» (Palmero 1994). Tanto en los dibujos de Juan Ismael como en las «Notas» gráficas de Luis Palmero hay una minimalización esencial de los elementos paisajísticos y de la entera dicción visual. El ritmo onírico de la grafía confunde las figuras del oleaje con mínimos ideogramas o extraños signos de puntuación. También el mar, para estos dos pintores, es un fragmento del texto del mundo.³ Este acercamiento entre Juan Ismael y Luis Palmero es sólo un ejemplo –más adelante veremos otro– de la vigencia estética de la obra del vanguardista canario, capaz de nutrir las creaciones de los jóvenes artistas de hoy en día.

La extensa –y aún mal conocida, debido a su enorme dispersión– obra surrealista de Juan Ismael se inserta, aunque de modo muy personal, en la tendencia *metafísica*. Puede rastrearse en ella la influencia de

² En una breve nota sin firma, pero casi con toda seguridad de Andrés Sánchez Robayna, que coordinaba en aquel momento la página literaria en que apareció, *Jornada literaria*, se habla de «un rasgo fundamental: la *mentalización* del mundo visual». Vid. «Exposición antológica de Juan Ismael», *Jornada literaria* (periódico *Jornada*) 91, Santa Cruz de Tenerife (30 de octubre de 1982).

³ Para la lectura de la naturaleza como texto del mundo, cf. Sánchez Robayna (1995).

Yves Tanguy, Salvador Dalí y Giorgio de Chirico. Interesa que destaquemos aquí, sobre todo, el interés por ciertos objetos que cobran en sus cuadros el carácter de símbolos. Hay a veces ciertos paralelismos con la emblemática barroca: relojes, maniquíes, calaveras, barcos varados, globos terráneos, conforman un universo a veces fuertemente alegórico. Lo que se deja leer a través de esta alegoría es acaso un deseo de evasión que será aún más acuciante en la época de la posguerra (fig. 2).

En la década del 40 Juan Ismael retoma el ejercicio de la poesía y entra en relación con el grupo postista de Madrid. Como se sabe, el Postismo fue un intento de recuperar la libertad creadora de las vanguardias históricas en una época, la posguerra española, poco propicia a cualquier tipo de riesgos estéticos. Si el Postismo logró o no su objetivo es tema para otras disertaciones, pero lo cierto es que en el caso concreto de Juan Ismael, la vinculación con este movimiento le permitió trazar un puente entre sus inicios como poeta en el seno de la primera vanguardia insular y su precaria situación en los años de la posguerra. Curiosamente, encontramos ejemplos de cuadros y poemas de esta época que comparten el mismo título, por ejemplo «Tarde de domingo de una mecanógrafa» o «La molineta». Pero puede decirse que, en líneas generales, estos años fueron de una intensa actividad pictórica y dibujística, mientras que la poesía, a pesar de ofrecernos algunas de las mejores composiciones de Juan Ismael, como la «Oda con cantilena a un péfido calcetín», pasó a ocupar en su vida un lugar secundario (Padorno 1992: 47-55).

Entre 1945 y 1947 encontramos en su obra dibujos coloreados y dibujos acuarelados. Como en otras ocasiones, y en palabras de Eugenio Padorno, «el dibujo es el modo de producción artístico que está más próximo a la poesía, acaso porque la simplicidad del trazo dibujístico tiene su mejor equivalente en la elementalidad del trazo escritural» (Padorno 1995: 69). Datan también de esta época, aunque sólo serán dados a conocer muchos años después, los primeros fotomontajes. Se trata de la recuperación de una técnica dadaísta y surrealista que a Juan Ismael le permite ensamblar elementos visuales muy distantes entre sí para lograr un efecto poético. Muchas veces asistimos en los fotomontajes a una poética de la deformación –o transfiguración– del cuerpo

humano, con un sentido a veces irónico y con frecuencia enigmático.⁴ El tratamiento del paisaje en algunas de estas piezas acerca los fotomontajes de Juan Ismael a los del gran poeta griego Odysseus Elytis, muy poco conocidos en el mundo hispánico. Como ejemplo de una lectura creadora de los fotomontajes juanismaelianos cabe señalar los que desde hace varios años viene componiendo el poeta Melchor López. También en este caso hay una alianza entre el misterio del paisaje y el misterio del cuerpo femenino.⁵

El período venezolano de Juan Ismael puede considerarse la época de mayor disociación entre su trabajo poético y su producción plástica. En este último campo, experimenta con diversas materias, sobre todo la arena, y se siente atraído por el informalismo abstracto que en esos años representaba un punto de referencia inexcusable en el mundo de la pintura. Algunos críticos han considerado este período el más débil en la obra pictórica de Juan Ismael, pero acaso se trate sólo de la opinión de quienes exigen en la obra de un creador una evolución monocorde y sin sorpresas. Lo cierto es que algunos de los cuadros más bellos de Juan Ismael datan de esta época: la serie de los peces que tanto recuerda el bestiario onírico de Paul Klee, o la serie de las mariposas. Mientras tanto, la poesía de este momento, que será recogida póstumamente bajo el título de *Interino sitio*, transita por los caminos de la denuncia social y de una cierta desolación existencialista.

La etapa final de Juan Ismael, que ocupa la década de los años 70, se centra en el dibujo. Son muchas las series que irán surgiendo paralelamente a un retorno a la pintura poética. Muchos de estos dibujos giran en torno a las transformaciones de la figura humana –un tema que siempre le interesó a Juan Ismael– y retoman su antigua

⁴ Para el estudio de los dieciséis fotomontajes de Juan Ismael es fundamental el artículo de Gómez Sierra (1987).

⁵ Hay a lo largo de toda la obra de Juan Ismael una fijación por el arquetipo de lo femenino. Lo mítico y lo onírico se dan la mano con frecuencia. El propio Melchor López establece una suerte de catálogo de las *mujeres* de Juan Ismael: «la mujer mítica (Dácil y Eva), la diva del cinematógrafo (Greta Garbo), la mujer emancipada (la mecanógrafa), la mujer turbadora de turbia mirada (la cleptómana), las mutiladas del deseo, las de senos ablacionados, las decapitadas, las flechadas, las damas cuckorianas de alta sociedad, las zoomorfas, las vegetalizadas. Soñadas, ausentes, distantes, inaccesibles» (López 1994).

indagación del paisaje de las Islas. Sin embargo, a lo que asistimos ahora es sobre todo a una proliferación de la imagen. La textura de las formas se complica de un modo laberíntico, y se diría que la mano busca a ciegas la imagen en la intrincada red de líneas que traza sobre el papel. De nuevo unas palabras de Eugenio Padorno nos aclararán este proceso: «Juan Ismael debió contemplar en esta intensa y extensa producción dibujística las compensaciones de una búsqueda iniciada hacía más de cuatro décadas, cuando –joven pintor y poeta– dudando entre pintar o escribir la palabra *horizonte*, finalmente plasma en sus *Gráficos marinos* ambos procesos en una híbrida notación ideográfica. Entonces, en un espacio invisiblemente pautado, aquel extremado pendolista había sustituido la presentación de la realidad por un grafismo casi escriturario que, tal imagen del mundo inmediato como manuscrito, encerraba sus legibles enunciados. Ahora escritura y dibujo rehacen y conciertan su figuración simbólica: un ocioso discurso dorado recompone motivos geométricos que recuerdan a las pintaderas, arabescos y letras capitales, en barroca acumulación de detalles» (Padorno 1995: 96).

Se refiere Eugenio Padorno aquí a series como *Dibujos-escrituras*, del año 1974 y cuyo título dice mucho de los intereses de nuestro pintor en esta época. Un año antes, en 1973, Juan Ismael pinta un cuadro titulado «Piano para José Lezama Lima», que celebra el conocimiento de la obra de quien está considerado como el mayor escritor del neobarroco hispánico, y él mismo autor de unos dibujos coloreados de muy sugerente simbolismo. En una entrevista concedida en esos años, Juan Ismael declaró: «Si hubiera conocido antes a Lezama Lima, el rumbo de mi pintura hubiera cambiado» (O'Shanahan 1973). Las concomitancias entre Lezama Lima y Juan Ismael han sido señaladas por Andrés Sánchez Robayna, quien en un texto publicado con motivo de la exposición de dibujos en el Ateneo de La Laguna en 1976,⁶ traza también un paralelismo con la obra del catalán J. V. Foix.

A la vez que surgían los *dibujos-escrituras* fueron apareciendo las *pinturas-escrituras*, en las que el letrismo se combina con un renovado interés por los materiales (arena, tierra, etc.). El detalle va cobrando cada vez más importancia, y el miniaturismo de algunos cuadros

⁶ Vid. Sánchez Robayna (1976b y 1976a).

recuerda la extrema estilización paisajística de las obras iniciales. Sobre esta fase última de la obra de Juan Ismael, el propio Andrés Sánchez Robayna ha dicho: «Juan Ismael pasaba de una a otra grafía, de la *imago* a la imagen, de la palabra a la pintura. (...) Ismael traza líneas como una divagación del gesto, como una fiesta de la mano» (Sánchez Robayna 1980).

Aunque en los últimos años de su vida Juan Ismael emprendió la revisión de la totalidad de sus poemas, su obra poética completa, bajo el título que él concibió para ella, *Dado de lado*, sólo pudo publicarse en 1992, cuando ya hacía once años que su autor había muerto. Gran parte de su pintura no ha podido hasta ahora ser localizada. Numerosos datos biográficos del autor siguen envueltos en un misterio que el propio Juan Ismael se encargó de crear. Poemas, pinturas, dibujos, fotomontajes y biografemas son los signos de un ser que sólo pudo manifestarse en el enigma de sus ocultaciones.⁷ Para ese ser enigmático que fue Juan Ismael la realidad no admitía separación alguna entre la palabra y la imagen, entre lo fónico y lo gráfico. Todo era, para él, grafía enigmática. Grafía en busca de sentido.

⁷ Carlos Pinto Grote (1992) intenta descifrar esa *criptografía* que fue la vida de Juan Ismael.

Bibliografía

- Bernier, Michel (1983): *Juan Ismael. La constancia surrealista*, Las Palmas de Gran Canaria: Colección Guagua.
- García Cabrera, Pedro (1930): «La exposición de Juan Ismael», en: *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de diciembre.
- Gómez Sierra, Margarita (1987): «Los fotomontajes de Juan Ismael», en: *Syntaxis* 16-17, Tenerife, primavera-verano.
- Ismael, Juan (1934): «Indagación de las Islas», en: *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de marzo.
- López, Melchor (1994): «Líneas de Juan Ismael», en: *De umbral en umbral (El Día)* 2, Santa Cruz de Tenerife, 31 de diciembre.
- O'Shanahan, Alfonso (1973): «Juan Ismael, un pintor de hoy», en: *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 31 de mayo.
- Padorno, Eugenio (1992): «Introducción», en: Ismael, Juan: *Dado de lado*, Las Palmas de Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros de Canarias.
- (1995): *Juan Ismael*, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes (Biblioteca de Artistas Canarios).
- Palmero, Luis (1994): *Escalas*, Santa Cruz de Tenerife: Cífr.
- Pestana Nóbrega, Ernesto (1931): «La Exposición Juan Ismael», en: *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de enero.
- Pinto Grote, Carlos (1992): *Juan Ismael. Ocultaciones*, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- Sánchez Robayna, Andrés (1976a): «Juan Ismael en el Ateneo de La Laguna», en: *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de febrero.
- (1976b): «Juan Ismael: paralelismos», en: *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de abril.
- (1980): «Juan Ismael en el teatro de la grafía», en: Pinto, Carlos Eduardo, *Juan Ismael. Obra pobre*, Santa Cruz de Tenerife: Secuencia de Arte (*Papeles Invertidos*).
- (1995): «Góngora y el texto del mundo», en: *Silva gongorina*, Madrid: Cátedra.
- Westerdahl, Eduardo (1931): «Notas sociales sobre la pintura de Juan Ismael», en: *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de enero.

Susanne Klengel

«Tupí or not Tupí»
Los nuevos mundos del pintor-poeta
Eugenio F. Granell

«Le cadavre exquis boira le vin nouveau»

Cadavre exquis,
Dictionnaire abrégé du Surréalisme, 1938

La convergencia de las artes
como *conditio sine qua non* de las vanguardias

La convergencia entre manifestaciones estéticas de diferentes géneros forma, como es sabido, una de las características constitutivas y casi programáticas de las vanguardias históricas puesto que a través de la superación de las restricciones definidas por los géneros estéticos académicos tradicionales se expresa el deseo profundo de transgredir las convenciones burguesas del arte y de abrir el campo estético hacia la vida misma. Es obvio, sin embargo, que esta convergencia de las diferentes artes o –para usar un término empleado en nuestros días– una cierta «intermedialidad» no es, por supuesto, una invención de las vanguardias históricas. Cabe recordar, por ejemplo, la larga tradición de los libros ilustrados del Medievo, las obras pictóricas de la época barroca provistas muy a menudo de diversos tipos de inscripciones alegóricas o las visualizaciones producidas a través de la tipografía y otros elementos pictóricos utilizados, verbigracia, en la novela *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Lawrence Sterne. Con miras al surrealismo, cabe recordar ante todo el romanticismo con su ideal del «arte total» y su predilección por los fenómenos sinestéticos, así como el gran número de artistas-poetas o artistas-escritores que destacaron por sus múltiples talentos: E. T. A. Hoffmann como escritor, pintor y músico, William Blake como poeta y pintor, o el novelista, dramatur-

go y poeta Victor Hugo cuyos dibujos y pinturas anticiparon de cierto modo los procedimientos del automatismo en la pintura del siglo XX.¹

El surrealismo con sus afinidades con el romanticismo y con poetas como Baudelaire, Rimbaud o Lautréamont ha insistido siempre en ser una actitud frente a la vida y no un mero ejercicio estético, siguiendo la divisa de Lautréamont según la cual el arte debe ser hecho por todos. La transgresión de los límites de géneros y disciplinas tradicionales hasta su disolución por el *collage*, por la «imagen surrealista» o, también, por el objeto «inusitado» tan privilegiado por este movimiento, es determinante para la estética y el espíritu surrealistas. En la misma línea habría que ubicar el gusto por el escándalo público y otras actitudes como la «flânerie» o los juegos colectivos (por ejemplo, el «cadavre exquis»).

Por consiguiente, no asombra el ansia casi intrínseca de los poetas y artistas de moverse en otros campos de expresión artística; muy a menudo los pintores escribían no tan sólo textos teóricos sino también poéticos (Max Ernst, Óscar Domínguez, Wolfgang Paalen, Remedios Varo y otros) y los poetas hacían experimentos en las artes plásticas (como André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon). No todos alcanzaron el mismo poder expresivo en dos géneros diferentes como lo han logrado Hans Arp, Leonora Carrington, Salvador Dalí o el mismo Eugenio Granell. Sin embargo, la importancia de la cuestión de las convergencias de géneros en el surrealismo que estamos analizando aquí, no consiste en decidir sobre la «calidad artística» lograda o no, sino más bien en examinar cómo «funcionan» aquellas obras que entremezclan elementos y procedimientos de diferentes campos estéticos. Con este objetivo será considerada una parte de la obra del pintor-poeta de origen gallego, Eugenio F. Granell, quien solamente en los últimos años ha ganado una fama más amplia con referencia a su obra completa que destaca por su sorprendente heterogeneidad.

¹ Véase el hermoso libro sobre las pinturas y dibujos de escritores de Serge Fauchereau (1991) y el catálogo de la exposición *El poeta como artista* (1995).

**Eugenio F. Granell:
existencia nómada y repatriación cultural**

Eugenio Fernández Granell (*1912 en La Coruña) hoy en día ya no sigue siendo un desconocido – etiqueta que durante largo tiempo se le atribuyó en las historias de las vanguardias ibéricas. Sin embargo, hasta hoy Granell no ha llegado a ser un artista del «canon» vanguardista en el mundo ibérico y, por consiguiente, su obra no es un punto de referencia similar al papel de los poetas y artistas españoles de la época de los años veinte y treinta como, por ejemplo, la Generación del 27 o los artistas surrealistas como Óscar Domínguez o Agustín Espinosa, por no hablar de los artistas de los primeros momentos del surrealismo, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Joan Miró y Luis Buñuel. Aunque perteneció a la segunda generación del surrealismo,² la ubicación difícil de Granell y su existencia relativamente inadvertida se deben ante todo a su condición de nómada durante muchos decenios, lo que complica su clasificación como artista o poeta que proviene de un área nacional específica. Y esto con mayor razón si se toma en cuenta que su labor literaria y artística empezó a desarrollarse fuera de España, esencialmente a partir del período de exilio en la República Dominicana, en Guatemala, Puerto Rico y Nueva York. La imagen de «planeta» empleada con ocasión de una exposición reciente para describir el universo pictórico granelliano³ logra captar bien el planteamiento del propio artista entre el Viejo y el Nuevo Continente, así como entre las «islas» (anticipando con eso una de las metáforas preferidas en el imaginario granelliano): durante mucho tiempo la vida de Granell fue una existencia en movimiento. La «repatriación» del artista, poco conocido por la España franquista, se postergó hasta los años 80 con el regreso de Granell a Madrid. Fue en este período que los historiadores del arte español contemporáneo empezaron a descubrir a este artista cosmo-

² Dentro del surrealismo Granell se dio a conocer después de su primer encuentro con André Breton en el año de 1941, cuando el poeta francés estaba de paso en la República Dominicana acompañado por su familia, los pintores Wifredo Lam y André Masson, Victor Serge y otros refugiados europeos que procedían de la isla Martinica. Véase la entrevista de Stefan Baciú con Granell, en Baciú (1979: 45-56).

³ *Eugenio Granell, Inventario do Planeta* (s.f. [1995]).

polita; su persona y obra recibieron cada vez más atención pública. Los textos granellianos, publicados antes en pequeñas tiradas y lugares más bien remotos, se reeditaron en parte y la obra plástica fue presentada en varias exposiciones individuales.⁴ El acercamiento a esta aportación estética se caracteriza por un creciente interés en la variedad de las actividades poéticas y artísticas de Granell, la que antes muy raramente había sido examinada de manera exhaustiva.⁵

La convergencia de la literatura y del arte pictórico en Granell

Granell siempre ha sido un artista e intelectual con muchos talentos: después de tempranos estudios de música llevados a cabo en Madrid, fue colaborador en varias revistas políticas y culturales antes y durante la Guerra Civil; es particularmente importante su participación como co-fundador, editor y colaborador en la revista literaria *Poesía Sorprendida*, que apareció entre 1943 y 1947 en la República Dominicana.⁶ A continuación nos centraremos ante todo en sus actividades creativas en el área de las artes plásticas, así como de la literatura y poesía. Como ya señalamos, muy a menudo es posible determinar la actividad creativa predominante –pintura o escritura– de los poetas o artistas en cuestión. En el caso de Granell, no obstante, resulta difícil decir cual de las dos formas de expresión es la que predomina. En su obra los diferentes modos de expresión estética se completan mutuamente o se entrelazan a veces de manera indisoluble. Con razón dice uno de los

⁴ Cabe mencionar algunas de las exposiciones individuales realizadas fuera del contexto de galerías: Museo Municipal de Bellas Artes (Santander 1986), Sala de Exposiciones del Centro Cultural de la Caja de Ahorros (Vigo 1987), Fundación Cultural Mapfre Vida (Madrid 1989/1990), *Islas y Brasas*, Museo de Teruel (1990) y Santiago de Compostela (1993).

⁵ Véase, por ejemplo, el estudio pionero de Irizarry (1976), así como el capítulo «The Surrealist Worlds of E. F. Granell» en su análisis de los escritores-pintores de la España contemporánea (1984:100-112). Sobre la difícil posición que ocupó Granell durante mucho tiempo también en la historia literaria, véase López (1987).

⁶ Para una descripción detallada de las colaboraciones de Granell en las revistas y, especialmente, de su papel en *La Poesía Sorprendida*, véase Molina (1987).

mejores conocedores del trabajo de Granell, el historiador y crítico de arte Juan Manuel Bonet, con ocasión de una exposición dedicada al tema «el poeta como artista»:

No resulta fácil saber qué fue antes, si la palabra, o la imagen plástica [...] en nuestro Eugenio Fernández Granell, que en el Madrid de los años treinta estudiaba para músico, que fue luego estrella principalísima de la galaxia surrealista del Caribe, que de «Isla cofre mítico» (1951) en adelante, [...] autor de algunos libros de prosa y verso de máximo interés, pero del que el público español del momento ha descubierto casi exclusivamente la pintura, por lo demás una de las más ricas en misterios y maravillas, y una de las más intensamente poéticas, de la escena surrealista tardía (Bonet 1995: 22).

Para examinar más de cerca el fenómeno de la convergencia y del juego creativo entre los diferentes medios de expresión utilizados por el pintor-poeta, serán examinados los siguientes textos de Granell: *Isla cofre mítico* (1951) y *La novela del Indio Tupinamba* (1959), cuyo interés consiste precisamente en la imposibilidad de clasificarlos según criterios convencionales.

Texto, tejido y textura en *Isla cofre mítico*:

Uno de los privilegiados campos en donde se manifiestan de manera evidente las confluencias de los campos artísticos lo conforman los «libros de artista», a veces escritos e «ilustrados» por el mismo autor. Cabe desconfiar, sin embargo, de la palabra «ilustración», ya que puede llevar por un camino errado, puesto que ella insinúa, en términos generales, el rol predominante de la palabra escrita asumiendo así la imagen el papel de simple comparsa. Renée Riese Hubert observa en su estudio dedicado al «libro de artista» en el surrealismo y con respecto a la génesis de libros creados por «talentos dobles»: «[...] we have difficulty in identifying which is the illustration, and which the illustrated» (Riese Hubert 1992: 18). También en *Isla cofre mítico* se trata de examinar la posición específica de la palabra y de lo visual, lo cual no se refiere solamente a los dibujos sino también a ciertas estrategias tipográficas y a la disposición del texto en la página.

La edición original de *Isla cofre mítico*, editada en Puerto Rico en el año de 1951 con una tirada de 250 ejemplares firmados por el autor, constituye hoy en día, igual que muchos libros de la vanguardia, un *rarissimum*. El texto fue afortunadamente reeditado en 1988 por Andrés Sánchez Robayna en la revista canaria *Syntaxis*,⁷ reimpresión a la que nos referiremos a continuación, teniendo en cuenta que la edición original puede diferir en ciertos detalles a pesar de la intención de los editores de respetar «en lo posible las características tipográficas de la edición original» (Sánchez Robayna 1988: 99). La obra es un «texto» nacido de procedimientos literarios y visuales cuyo resultado forma un conjunto híbrido de elementos diversos (fig. 1). Esto implica emplear el término «texto» en el sentido más amplio de «textum», de «tejido» que no solamente se refiere a la palabra escrita sino también a la tipografía y las imágenes. *Isla cofre mítico* no cabe dentro de los géneros convencionales, pues no es ni ensayo, ni lírica, ni novela, y los dibujos –hipótesis más difícil de probar– tampoco pueden clasificarse como «acompañantes» o ilustraciones.

El texto es otra cosa. Se inicia con una dedicatoria y un epígrafe de carácter decisivo para toda la obra. Dedicado a Elisa y a André Breton, el admirado amigo y su esposa chilena, el libro lleva como lema un verso del gran poema «Le bateau ivre» de Arthur Rimbaud:

J'ai vu des archipels sidéraux, et des îles
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:
Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
Millions d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?

El caminante, el navegante entre los mares del mundo recuerda los archipiélagos nocturnos y esclarecidos por las estrellas, evoca islas y cielos y sus interminables horizontes nocturnos para cuestionarse sobre el vigor futuro de un mundo-abismo. Su pregunta se convierte en una visión que surge de la soledad y del desamparo del navegante. En su

⁷ Es una curiosa coincidencia el hecho de que el libro sobre las islas granellianas haya sido reeditado en la isla de Tenerife, «isla surrealista» y «zona ultrasensible» según las palabras del propio André Breton durante su visita en 1935. Véase el quinto capítulo en *L'Amour fou* de Breton y los recuerdos de Domingo Pérez-Minik (1975: 76).

libro Granell dará una respuesta afirmativa, casi jubilosa. Para él, no cabe duda que toda la esperanza del mundo se vincula a las islas, a su aura poética que siempre ha asombrado a los seres humanos. Para dar la prueba, el autor compone una especie de historia cultural del imaginario sobre las islas. «¡Las islas! ¡Las islas!» exclama y dice: «Durante siglos éste fue un grito de guerra por la paz del espíritu. Islas incógnitas, lejanas, inasibles, llaman a la mente ardiente, sacuden el cerebro y hacen brotar chispas del embotamiento a que lo reducen la lucha por la vida y el agobio del trabajo» (Granell 1951/1988: 106). El autor atraviesa el amplio imaginario occidental relacionado a las islas: su atmósfera estimulante, sus imágenes mitológicas (como en el caso de las «Islas Afortunadas»), sus entradas en la literatura como en *El Criticón* de Gracián, en *Robinson Crusoe* o en Pierre Loti, en la pintura y en la historia (por ejemplo, el caso de Napoleón oriundo de Córcega, desterrado en Elba y Santa Elena). En el transcurso del libro aparece un sinfín de nombres de artistas, poetas y escritores oriundos de islas (como Benito Pérez Galdós, José Martí o Aimé Césaire) o aficionados a ellas como Gauguin y André Breton. Es evidente que no se trata de una historia cultural en el sentido científico y cronológico, sino más bien de una selección sagazmente ecléctica que Granell compuso siguiendo el principio de la asociación libre de ideas e imágenes, tan apreciadas por los surrealistas.

Por otro lado, el libro presenta también las características de un ensayo literario y a veces pareciera que se trata incluso de un estudio de crítica literaria. En ciertos párrafos Granell presenta casi de manera convencional el libro *Martinique, charmeuse de serpents* (1948) de André Breton, dando datos biográficos del autor y poniendo anotaciones aparentemente científicas al pie de la página. Sin embargo, se trata de una evocación puramente poética y elogiosa del libro bretoniano – y es mucho más que una reseña: a través de su *Isla cofre místico* Granell establece un verdadero diálogo con el libro sobre la Martinica, cautivado, casi hechizado por éste y otros textos bretonianos como *Arcane 17* y *L'amour fou*. En los tres libros de Breton las islas destacan por su posición clave simbólica: la isla de Tenerife como lugar arcádico –«zona ultrasensible», según Breton– y lugar del «amor loco». La Martinica con sus múltiples facetas, desde el encanto de la selva hasta los horrores de los campos de internación en los que los refugiados

europeos del nazismo fueron encarcelados en el momento de su llegada. Y finalmente la isla Bonaventure en la Gaspesia canadiense, cuya descripción poética en *Arcane 17* será el punto de arranque para desplegar un texto hermoso y esotérico sobre el amor y los secretos de un saber no-racionalista.

No sorprende que Granell establezca, hechizado, diálogo con los textos de su amigo francés. Sin embargo, no dialogará exclusivamente con André Breton a través de sus textos. Visto más de cerca, hay que constatar que el propio libro de *Martinique, charmeuse de serpents* es un conjunto de elementos extremadamente heterogéneos. Se trata de una colección de documentos que engloban crónica y ensayo, descripciones de paisaje algo impresionistas, una serie de prosa poética en miniatura (originalmente escritos en el dorso de tarjetas postales), un elogio al poeta Aimé Césaire, y el todo es completado por la presencia indispensable del pintor André Masson. De él encontramos un breve texto lírico sobre la selva y la poesía de la naturaleza, así como una parte de sus dibujos inspirados por la estancia en la Martinica.⁸ Para el lector de *Martinique, charmeuse de serpents*, el documento más representativo de la aventura colectiva del descubrimiento de la isla es probablemente el famoso «Dialogue créole» engendrado por Breton y Masson. Los interlocutores conversan de manera meditativa al contemplar la naturaleza volcánica de la isla, la selva y sus imágenes, evocando, entre otros, al pintor-aduanero Henri Rousseau, cuya pintura *La charmeuse de serpents* iba a servir como título a la obra. En el complejo sistema de diálogos Eugenio Granell se va introduciendo como tercera persona y empieza a hacer conexiones intertextuales en el plano de la escritura y de lo pictórico con los textos e imágenes de Breton y Masson.

En su texto alusivo y asociativo, combinado con sus dibujos, Granell intenta convertir su pasión personal, el motivo encantador de las islas, en un tema universal de la cultura occidental. Antes que nada

⁸ Son aquellas obras con las que Alejo Carpentier polemizará pocos años más tarde en su famoso prólogo a *El reino de este mundo* (1949), construyendo una rivalidad entre el pintor cubano Wifredo Lam y André Masson. Para Carpentier, sólo el artista cubano logra captar la verdad de la «maravillosa realidad» de la jungla americana, mientras que las tentativas del europeo estaban condenadas al fracaso desde el primer momento.

se sirve del imaginario surrealista como archivo cultural, además de otros tipos de documentos históricos, literarios y pictóricos. Hemos llegado a un momento clave en la producción estética granelliana: el artista-poeta utiliza estrategias que hoy en día podrían ser caracterizadas como la producción de «intertextualidades». No se trata de una intertextualidad como juego intelectual –igual a la que la crítica literaria suele destacar en los escritos de Jorge Luis Borges–, sino de un procedimiento que proviene de un actuar profundamente surrealista: Granell produce más bien un *collage*, una «textura» de materiales e imágenes engendrada por la libre asociación psíquica. Para definir su método inventa la palabra «bibliomancia», término que combina el fenómeno de la intertextualidad, el azar y un elemento profético. La isla se convierte en la metáfora a través de la cual se describe este proceso estético:

Tomé al azar los libros, revistas y recortes de periódicos que tenía más a mano. Mediante este procedimiento, que se podría denominar la *bibliomancia*, es posible iniciarse –sólo iniciarse– en el camino que debe conducir al punto en el cual pasado y futuro dejan de ser contradictorios. Al azar me entregué a la búsqueda de islas, sabiendo que allí estaban. Pero, ¿dónde?

La aparición de la primera isla se hizo tardar. Pronto, la intuición, estimulada, halló más fácilmente, una tras otra, las islas perdidas en el confuso mar de tantas páginas. La última apareció a la primera mirada. Nada más abrí el libro, allí estaba. Me saltó a los ojos, se me clavó en ellos. En esa isla cesa mi exploración [...] (Granell 1951/1988: 126).

Después de esta descripción sigue una lista de citas encontradas en documentos muy diversos, desde Platón hasta los surrealistas, desde la Biblia hasta Marx y Gauguin, desde Gracián o Novalis hasta el periodismo contemporáneo (fig. 2).

El fenómeno de la intertextualidad (que no sólo se refiere a los textos escritos) es un recurrente notable en la obra de Granell. Visto de cerca, puede distinguirse una tendencia hacia la autorreflexión del proceso creativo, siendo ésta parte integrante de la obra. Destacan estos elementos muy claramente también en la *Novela del Indio Tupinamba*, publicada en el año 1959.

El Indio Tupinamba: un juego de máscaras

Aunque Granell afirma que el título de su novela sobre la Guerra Civil Española está inspirado en una pintura de una pareja de indios Tupinambas en la puerta de un café madrileño (Irizarry 1976: 63), el tan extravagante protagonista de su novela no deja de sorprender a los conocedores de la vanguardia modernista brasileña, y en particular del «movimiento de antropofagia» de Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Tarsila do Amaral y otros. En el famoso *Manifesto antropófago* (1928) son los indios Tupinamba precisamente –antropófagos, según la historiografía de la época colonial–, de los cuales los modernistas reivindicaron el gesto de devorar. Polémicamente, pregonaron una antropofagia cultural festiva, proponiendo de esta manera una nueva actitud cultural a partir de ciertos mitos e imágenes de la historia del Brasil.

Benjamin Péret, destacado surrealista y amigo de Granell, puede haber sido el mediador en la transferencia del motivo del indio Tupí brasileño en la novela granelliana sobre la Guerra Civil. Péret es muy probablemente el único entre los surrealistas de los primeros tiempos quien –debido a su estancia en el Brasil entre 1929 y 1931– estaba enterado, en la época de entonces, de la vanguardia brasileña. En el año 1955 regresó al Brasil con el motivo explícito de visitar ciertas tribus indígenas en la selva amazónica. Mantuvo durante aquellos meses una correspondencia continua con Eugenio Granell, residente en los Estados Unidos. Parece que Granell trató de invitar a Péret para que impartiera una serie de conferencias en una universidad americana (probablemente la de Nueva York). En una de estas cartas Péret anuncia su próximo viaje al centro del Brasil y lo hace a manera de mensaje algo sensacionalista:

Demain, je pars pour le centre du Brésil. Je vais voir une tribu indienne qui a probablement mangé l'explorateur Fawcett (en 1927) ainsi que ses 80 porteurs. Ils sont maintenant plus tranquilles et se nourrissent exclusivement de poisson et de la chasse. Je resterai la-bas environ 8 à 10 jours [...].⁹

⁹ Carta escrita en Río de Janeiro, el 25 de enero de 1956 (Péret 1984: 32).

En este período el tema indígena le llamó mucho la atención a Péret y se publicaron algunos de sus artículos al respecto en la revista brasileña *Anhembi* (88, 1958) y en las parisienses *Le surréalisme, même* (2, 1957 y 5, 1959) y *l'Œil* (37, 1958).¹⁰ No sorprendería, por consiguiente, que el excéntrico personaje del Indio Tupinamba hubiera entrado en la novela granelliana a través de tales redes de comunicación amistosa.

Sin embargo, a pesar de la aparición de la «República Occidental de Carajá» en la novela, que podría ser otra referencia a Péret (y su visita a la tribu de los indios Carajás durante su estancia brasileña), el personaje del Indio Tupinamba de la novela es más bien la expresión de un juego de máscaras casi delirante del propio autor. Se trata de una novela surrealista sobre el trágico asunto de la Guerra Civil Española cuyo contenido autobiográfico tácito es evidente, puesto que Granell participó en las luchas del Frente de Guadalajara, de Aragón y en la Batalla de Teruel. El autor vivió como experiencia personal el éxodo de los republicanos y la huida masiva al exilio.¹¹

La novela no ofrece un «récit» homogéneo. El argumento empieza en la época de la guerra ya estallada, encadenando escenas irónicas, grotescas y marcadas por un humor negro. El inevitable destino de las religiosas después de la toma del monasterio por los soldados republicanos, por ejemplo, es presentado desde una perspectiva radicalmente anti-clerical como acto de liberación sexual; la «quinta colona» aparece bajo la máscara de barberos que tratan de cortar las cabezas a los republicanos en el momento del afeitado. El Indio Tupinamba, héroe de la historia, descubrirá por supuesto su verdadera identidad. Los

¹⁰ Sólo en 1992 se publicó un largo texto de Benjamin Péret sobre estos viajes, llevando como título «Visites aux indiens» (Péret 1992: 117-146). Varios de los artículos mencionados en nuestro estudio son en realidad extractos de este texto que demuestra otra vez el gran interés casi etnológico que el poeta surrealista manifestó por las culturas no-occidentales de las Américas. No debe olvidarse tampoco su colección de mitos y leyendas en su *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (publicación póstuma en 1960), que documenta igualmente la investigación minuciosa de textos y documentos etnológicos llevada a cabo por él. Véase también Klengel (1994: 196-201).

¹¹ Llama la atención otro proyecto estético del tema de la Guerra Civil Española: la famosísima obra «Guernica» de Pablo Picasso –que se ha convertido casi en un icono de la tragedia española– fue tema de la tesis de doctorado de Eugenio Granell, en 1967, en la New School of Social Research (Granell 1981).

momentos del éxodo, sin embargo, marcan un impresionante cambio de tono. La tragedia está descrita en palabras serias y conmovedoras y el elogio que recibe México, como país hermano que no tardó en conceder visas y en acoger a los fugitivos españoles, no está impregnada de ningún modo de la atmósfera irónica y humoresca del inicio de la novela. El exilio, los esfuerzos por conseguir una visa para la «República Occidental de Carajá» (que es la República Dominicana), así como el regreso del Indio a la España de la dictadura dejan ver otra vez el ambiente grotesco y negro de la novela.

El Indio Tupinamba de la novela es un ser híbrido y cosmopolita, el texto lo presenta como el único personaje coherente y soberano que sigue manteniendo su identidad a pesar de todos los tipos de metamorfosis y transformaciones surrealistas que ocurren en la novela. El Indio venido como muchos otros extranjeros simpatizantes de la República Española amenazada, trae también noticias del Nuevo Mundo. Él sabe comparar los dos mundos, mejor que cualquiera de los generales españoles, los cuales querían enseñarle al Indio el arte de guerrear. A través de tales diálogos se llevan al absurdo también las imágenes existentes sobre el indígena extranjero y, más generalmente, los estereotipos europeos sobre lo «exótico» y lo «salvaje». El Indio Tupinamba, más civilizado que muchos europeos, es el verdadero héroe de la libertad en esta novela de la Guerra Civil.

A continuación trataremos de analizar más de cerca el propio texto con miras a señalar las posibles convergencias entre lo literario y lo pictórico. El libro principia con dos fotos que muestran a dos indígenas no necesariamente de origen americano. En la fotografía izquierda figura, según la leyenda, «el Indio Tupinamba» abundantemente adornado de joyas tribales y presentado como el «autor de esta novela», a la derecha se ve otro indio, presentado como el «redactor» de la misma (fig. 3). Años más tarde, Granell sigue haciendo uso de este juego de autorías enigmáticas y contesta con ocasión de una entrevista:

- ¿[...] Cómo pudo usted, Granell, transformar una experiencia tan vivida y sentida como la guerra en una novela surrealista?
- No sabría qué decirle ... Me puse a escribir la novela sin saber lo que iba a salir, y cada fragmento me sugería nuevas posibilidades. Por lo demás, creo que así debía de escribir Cervantes o cualquier otro.

- Alguno de nuestros lectores se preguntará quién es ese indio Tupi-namba ...
 - El autor de la novela.
 - ¿Y usted?
 - Yo soy el redactor
- (Núñez 1987: 12).

Pero con estos documentos no termina el juego de identidades, ya que el motivo indio había aparecido antes en la obra granelliana. Durante los años cuarenta, Granell empezó a producir una serie de dibujos y acuarelas sobre el tema «cabezas de indio». ¹² Llama la atención de manera específica uno de ellos, el que lleva como título «Autorretrato de indio» (fig. 4). «Tupí or not Tupí» —la famosa provocación del *Manifesto Antropófago* brasileño cabe perfectamente en el juego granelliano—, Granell ¿gallego o indio?, ¿autor, redactor o retratado?; el laberinto de identidades cuyas diversas imágenes culturales están entretrejidas de manera irónica y sofisticada en su producción estética, es un hermoso ejemplo de la fuerza poética que surge de la excentricidad individual, manifestándose en los diversos niveles de una obra heterogénea.

También en el plano formal pueden trazarse líneas de conexión entre el texto de la novela y el arte pictórico granelliano. Una de las características de su manera de escribir es un exceso en la palabra, un encadenamiento de paráfrasis, una cascada de ideas y de imágenes que producen una abundancia casi barroca. Uno de los párrafos más representativos en el que se expresa también el profundo sentido de lo grotesco y de su humor negro, se refiere a las dificultades que los republicanos españoles deben enfrentar cuando están tratando de conseguir el permiso de entrada en la «República Occidental de Carajá». El texto, al principio aparentemente un discurso razonable, en su desarrollo tiende cada vez más al absurdo y lo desatinado:

¹² Hay que mencionar aquí de nuevo la presencia del pintor André Masson y sus contribuciones al libro *Martinique, charmeuse de serpents*. En el libro sólo se reprodujo una pequeña parte de los dibujos martinicanos y no es notorio a primera vista que uno de sus motivos principales durante su estancia en el Caribe sean las «cabezas» (caribeñas). El ansia de retratar la fisonomía de tierras no europeas se ve también en una serie de cabezas del mismo período de Wifredo Lam.

No podría concedérsele la visa si abrigaba intenciones deshonestas contra la nación que le ofrecía albergue. También le sería rehusado al que fuere sacrílego, eunuco, esquizofrénico, morfinómano, cazador furtivo, ateo, tuberculoso, contrabandista, proxeneta, comunista, fascista, mongol, crupier, paria, güelfo, apátrida, monárquico, espía, hugonote, asesino, anarquista, plagiarlo, cosaco, etrusco, prófugo, bigamo, carbonario, terrorista, nazista, dentista, dietista, modista, centurión, apestado, cuatrero, adventista del séptimo día, apuntador, galeote, mormón y bosquimano (Granell 1959/1982: 127).

Estas acumulaciones delirantes que aparecen varias veces en los textos granellianos tienen un paralelo en la pintura. El mismo *horror vacui*, algo barroco, se hace con el tiempo más visible en su pintura; más o menos a partir de los años cincuenta, Granell –con una actitud comparable a la del pintor cubano René Portocarrero– empieza a llenar sus lienzos con un sinfín de toques de pincel que se asemejan a veces a tejidos con texturas casi tangibles (fig. 5). Los cuadros, por otra parte, sin ser necesariamente «literarios», aluden muy a menudo al reino de la escritura a través de títulos como *Retrato póstumo de Baltasar Gracián* (1954), *Tiburones como gotas* (1962, tomado de un verso de Federico García Lorca) o *El sueño diurno de Balso Snell* (1960, tomado de la novela *The dream life of Balso Snell* de Nathanael West). También títulos como *El paso de la caravana deja huella en el desierto* (1959) o *Por fin hay una máquina de coser en el Monasterio* (1961) parecen jugar con la expectativa del observador de encontrar un cuento o una historia narrados en las imágenes.¹³

Conclusión

Lo específico de Granell, surrealista de la segunda generación, consiste probablemente, ante todo, en el uso que hace del propio surrealismo y que fue transformado en archivo vivo de textos, imágenes y experiencias. Granell teje y reteje de manera asociativa y con la libertad del azar, elementos y procedimientos del surrealismo y los lleva adelante. En este ejercicio va amalgamando elementos biográficos,

¹³ Véase Irizarry (1976: 180).

pasionales, una gran erudición literaria y, no en último término, las tradiciones pictóricas y literarias de España. Por supuesto, destacan sus experiencias vividas en los nuevos mundos de su destierro, en el mundo caribeño y americano. Aunque no hace estallar los géneros de tal manera como Henri Michaux –cuya obra parece acentuar la pregunta de Roland Barthes relativa al arte del grafismo japonés en su *L'Empire des signes*: «Où commence l'écriture? Où commence la peinture?»–, las fronteras entre palabra e imagen, entre literatura y artes plásticas, son muy flexibles en la obra de Granell. Palabra y artes plásticas se complementan, se iluminan mutuamente, confluyen en la libre asociación de las imágenes poéticas. Es este fenómeno de convergencias el que define la vida artística de Granell como una actitud poética. Granell sigue, fiel, el camino de los surrealistas para los cuales su movimiento siempre ha sido un estado de espíritu, cuyas profundas motivaciones escapan finalmente al análisis científico. Dejemos las últimas palabras al pintor-poeta:

El concepto poético del surrealismo no es el concepto tradicional y académico. Para el surrealismo, la poesía está en todo, y la expresión poética puede manifestarse tanto por escrito como pintando o construyendo objetos. Una actitud vital puede ser poética.¹⁴

¹⁴ Citado en Núñez (1987: 12).

Bibliografía

- Baciu, Stefan (1979): *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Bonet, Juan Manuel (1995): «El aporte de la poesía al arte moderno», en: *El poeta como artista*, 11-24.
- Breton, André/Masson, André (1972): *Martinique, charmeuse de serpents* [1948], París: J.-J. Pauvert.
- Fauchereau, Serge (1991): *Peintures et dessins d'écrivains*, Paris: Belfond.
- Granell, Eugenio F. (1981): *Picasso's Guernica: The End of a Spanish Era*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- (1959/1982): *La novela del Indio Tupinamba* [1959], Madrid: Fundamentos, 1982.
- (1951/1988): «Isla cofre mítico» [1951], en: *Syntaxis* 16-17 (1988), 102-134.
- (1990): *Islas y Brasas* [catálogo de exposición], Museo de Teruel: Teruel.
- (s.f. [1995]): *Inventario do Planeta*, ed. y intr. por Emmanuel Guigon, Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell.
- Irizarry, Estelle (1976): *La inventiva surrealista de E. F. Granell*, Madrid: Insula.
- (1984): *Writer-Painters of Contemporary Spain*, Boston: Twayne.
- Klengel, Susanne (1994): *Amerika-Diskurse der Surrealisten. «Amerika» als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen*. Stuttgart: Metzler.
- Lateinamerika und der Surrealismus* (1993) (catálogo de exposición), Bochum: Museo Bochum.
- López, Francisco (1987): «Presencia y ausencia de Eugenio F. Granell en la literatura», en: *Insula* 482, 12-13.
- Molina, César Antonio (1987): «Eugenio F. Granell y sus revistas», en: *Insula* 482, 1, 10, 11.
- Núñez, Antonio (1987): «Encuentro con E. F. Granell», en: *Insula* 84, 1 y 12.
- Péret, Benjamin (1984): «Lettres de Péret à Granell», en: *Ellebore* 8, 27-32.
- (1992): *Œuvres Complètes*, tomo 6, París: José Corti.
- Pérez-Minik, Domingo (1975): *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona: Tusquets.
- El poeta como artista* (1995) [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Riese Hubert, Renée (21992): *Surrealism and the Book* [1988], Berkeley: University of California Press.
- Sánchez Robayna, Andrés (1988): «A Eugenio F. Granell en Madrid», en: *Syntaxis* 16-17, 99-101.
- El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (1989) [catálogo de exposición], Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

De Norte a Eón



PONGAMOS, pues, las cartas hacia arriba.

Si se descompone primero la palabra BRETON, y luego, con las letras que la forman, se organizan otros nombres, fórmase una larga serie de cosas e ideas que (dejándolas en el mismo orden en que aparecieron en el juego) coinciden de extraña manera en el anuncio de algo bueno, universal, que el surrealismo viene precisamente anunciando con persistente ahínco desde su instante inaugural.

Véase primero la serie de palabras que se hilvana con el nombre de Breton:

Norte
Brote
Orbe
Bote
Reno
Ron
Ben
Bon
Tor
Treno
Treo
Bore
Tren
Reo
Neto
Neo
Noé
Reto
Betón
Eón

Fig. 1: Eugenio F. Granell, «De Norte a Eón» (de *Isla cofre mítico*).

MARX.—El 24 de septiembre de 1810 se reunían en la isla de León en sesión extraordinaria las Cortes españolas.

ALFONSO X.—Et los que andan por aquella mar cabo de la isla que dixie-mos, cuando veen aquella lumbre, conocen luego que es daquesta piedra.

ORTEGA Y GASSET.—La razón pura... Es tan sólo una breve isla flotando sobre el mar de la vitalidad primaria.

PERIODISTA.—La pequeña isla volcánica de Santorini, situada en el Mar Egeo, empezó a despedir hoy bocanadas de humo, lanzando nubes sulfúricas al espacio.

BRETON.—De un golpe cayó la cortina sobre la colonia de pájaros que se extiende hacia una parte de la costa nordeste de la isla.

DIDEROT.—Aquellos a quienes el furor por la historia natural lleva a las islas, pierden de improviso su entusiasmo y caen en la inacción y la pereza.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.—La última isla, casi de música, suma de la ilusión, sale, como una proa de luz cristalizada...

PERIODISTA.—Se descubre en el Ártico una nueva isla; pertenecerá al Canadá.

ALFRED JARRY.—Isla de los Encajes, Isla Fragante, Isla de Ptyx...

KANT.—Las islas del azúcar —las Antillas—, donde se ejerce la más cruel esclavitud, no dan verdaderas ganancias...

APOLLINAIRE.—Y la isla, a la deriva, fuese a cegar un golfo donde al instante brotaron de la arena árboles rojos.

PERIODISTA.—Chiang Kai Chek dice en Formosa que se suicidará si no recaptura a Shanghai.

PLATÓN.—Los hay también que habitan en las islas que el aire forma cerca del continente

LYCOPHRON DE CHALCIS.—Pero habiendo derramado su deseo en la isla del dragón —cuyo cetro tiene el andrógino nacido de la tierra— no conocerá dos veces el amor.

ALMANAQUE SURREALISTA.—Alfred Kubin se creía un príncipe de la casa de Borbón exilado en la isla de Borneo.

APOLLINAIRE.—Este príncipe (Leon Dièrx) que venía de las islas, ha hecho lugar a otro príncipe de los poetas...

MALCOM DE CHAZAL.—En este cenagal que es la isla Mauricio.

PERIODISTA.—Los artistas reconstruyen pinturas en la isla de Malta. El Mariscal Pétain está enfermo en la isla de Yeu. Un terremoto conmueve la isla de Tenerife.

CAPITÁN ALONSO DE CONTRERAS.—... la isla de Puerto Rico...

PERIODISTA.—Revolución en la isla de Santo Domingo.

NIETZSCHE.—«¡Oh, divino Dionisio! ¿Por qué me tiras de las orejas?» preguntó un día Ariadna a su filosófico amante en uno de los célebres diálogos de la isla de Naxos.

BRETON.—Es un lugar común repetir que el corazón de París late en la isla de la Cité.

PÉRET.—... uno de esos híbridos cuya posteridad se extingue en ellos mismos.—Isla del Sena, agosto, 1949.

ALMANAQUE SURREALISTA.—La mayonesa fue llevada a Francia por soldados que ocuparon Mahon (islas Baleares), en 1758. El maniquí lo llevó Francisco Lazearo, hacia 1860, de las islas Carolinas, en donde los indígenas lo adoraban dándole el nombre de tino. La puerta giratoria fue construida por encargo del dueño del Café Inglés, que, para festejar a Evans a su regreso de la isla de Creta, redujo el laberinto a su más simple expresión. En 1912 se descubrió en una isla de la Malasia el lagarto vivo más grande del mundo.

Fig. 2: Eugenio F. Granell, «Bibliomancia» (de *Isla cofre místico*).



Fig. 3: Eugenio F. Granell, *La novela del Indio Tupinamba*, primera página.



Fig. 4: Eugenio F. Granell, *Autorretrato de Indio* (1945).

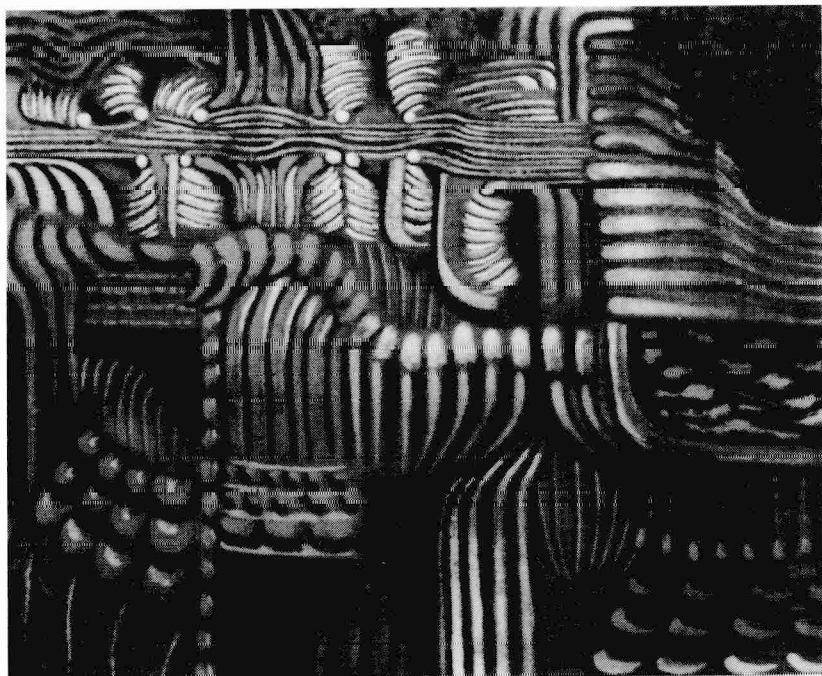


Fig. 5: Eugenio F. Granell, *Homenaje a Piranesi* (1959).

Merlin H. Forster

Alberto Hidalgo: Vanguardismo, Simplismo y poesía visual

En el desarrollo de la expresión vanguardista latinoamericana entre 1920 y 1940, hay varias figuras centrales que combinaban en su producción literaria una insistente formulación teórica y una praxis experimental en apoyo de su teoría. Los ejemplos más obvios serán Vicente Huidobro con el creacionismo, Jorge Luis Borges con el ultraísmo, Oswald de Andrade con su Pau-Brasil antropófago, y aún Pablo Neruda tal vez, quien en 1935 publicó en su revista *Caballo Verde para la Poesía* la justificación para lo que él llamaba «una poesía sin pureza». Hay también algunas figuras secundarias que de la misma manera juntaban la teoría y la práctica, figuras cuya contribución a una vanguardia radical y variada merece ser examinada con más atención. En este estudio quisiera considerar en más detalle al poeta peruano/argentino Alberto Hidalgo, una de esas figuras secundarias, quien en la década de los veinte elaboró la teoría y la práctica que él denominó «el simplismo». Mi comentario tendrá tres aspectos principales: 1) Hidalgo como vanguardista; 2) Hidalgo y el simplismo; 3) lectura de unos textos simplistas que ejemplifican también el uso de espacio poético visual.

Alberto Hidalgo nació en Arequipa, Perú, en 1897, y sus primeras obras fueron publicadas antes de 1920 en varias casas editoriales peruanas.¹ Emigró a Buenos Aires en 1921 o 1922; allí pasó el resto de una carrera literaria activísima. Cuando murió en 1968 a la edad de setenta y un años contaba con una extensa obra publicada: veintitantos poemarios, una novela y una colección de cuentos, varias piezas teatrales y

¹ Para un inventario detallado de las obras tempranas de Hidalgo, consúltense: Forster/Jackson (1990: 143-144) y Wentzlaff-Eggebert (1991: 174-175).

algunas recopilaciones de ensayos sobre tópicos literarios y políticos.² A lo largo de su carrera mantenía la imagen egocéntrica y el tono combativo apropiados para un vanguardista. Dicen, por ejemplo, que repartía una tarjeta personal que rezaba «Alberto Hidalgo, espía», divirtiéndose con la obvia consternación de los que recibían este aviso. Cuando tenía apenas 19 años mandó su primera colección de versos, la cual llevaba el título estrepitoso de *Arenga lírica al emperador de Alemania y otros poemas* (Hidalgo 1916), al distinguido crítico limeño Clemente Palma con este comentario belicoso: «A pesar de que es bien conocida la indiferencia con que mira todas las cosas de las provincias, se espera que el Sr. Palma, que ha llegado a la cumbre, dé la mano a los que van subiendo». Como sería de esperar, Palma reseñó al poemario de Hidalgo en términos violentos (*Variedades*, 11 de noviembre, 1916), citando con humor sardónico el terceto inmoderado con que el joven poeta cerró su soneto final:

Me siento inmensamente superior a los hombres
Y pongo de los genios junto a sus grandes nombres
Mi nombre que resuena como un rudo tambor.

En su prólogo al poemario titulado *Química del espíritu* (Hidalgo 1923), Ramón Gómez de la Serna atribuye al joven peruano un «saltamontismo espiritual», y reproduce otro comentario marcadamente egocéntrico, tomado de una carta de Hidalgo: «Lo siento, pero tengo más talento cada hora que pasa». Una «Noticia» de Hidalgo, que aparece al final de la misma colección, establece una cariñosa superioridad para con los seres inferiores que no le comprenden: «Quisiera prevenir a esos benditos seres, u otros de igual catadura, respeto a cosas de relativa semejanza con las de marras que salen de este libro. También me mueve un sentimiento de cristiana caridad, enseñar al que no sabe.» En cambio, en su introducción a *Simplismo: poemas inventados por Alberto Hidalgo* (Hidalgo 1925) el poeta se expresa con tono de impaciencia: «Es fácil ver que el simplismo es difícil. No aspira a tener muchos ami-

² Que yo sepa, no se ha publicado una bibliografía completa de y sobre Hidalgo. Aún con esa falta de documentación precisa, es obvio que su extensa y variada producción literaria no ha recibido mucha atención crítica. Hay pocos estudios más o menos recientes; entre ellos los más importantes parecen ser los dos artículos de Armand (1978 y 1981) y el artículo de O'Hara (1987).

gos. Para comprenderlo, uno tiene que meditar, y el lector de nuestra época huye de la meditación. Aun para lectores inteligentes, la primera lectura será difícil mastigar.» Hidalgo describe el lenguaje del simplismo en estos términos sumamente egocéntricos: «El lenguaje debe ser personal en lo posible. Que no se escriba en francés, ni en español, ni en italiano, sino en Hidalgo, por ejemplo.»

Resumiendo este primer aspecto de nuestro comentario, entonces, podemos afirmar que en las décadas claves del vanguardismo Hidalgo se portaba como un joven vanguardista típico. Era agresivo, experimentador incansable, mostraba lo que podemos llamar un complejo de superioridad y tomaba un placer casi perverso en sacar de quicio en todo lo posible a la gente que le circundaba.

Conviene ahora considerar en más detalle la teoría elaborada por Hidalgo. Mencionó el término por primera vez en el epílogo a *Química del espíritu*; al hablar de los propósitos de ese poemario Hidalgo describe una expresión personal e independiente: «Intento aquí un arte mía, un arte personal, incatalogable, por la briosa independencia que la distingue, en las escuelas poéticas antiguas o modernas, aunque haya tomado elementos del ‘cubismo’ de Apollinaire, del ‘creacionismo’ de Reverdy, de otros ‘ismos’. Voy en busca de un ‘simplismo’ –he ahí un título para mi manera– artístico, libre de toda atadura, ayuno de retórica, huérfano de sonoridad, horro de giros sólitos y sobre todo de lugar común.» El hilo central del simplismo se ve claramente aquí: una independencia innovativa que rompe con las formas del pasado sin ser imitación de otras expresiones contemporáneas.

La formulación completa de la teoría vino en 1925 con el libro titulado *Simplismo*. En «Invitación a la vida poética», un prólogo que ocupa unas treinta páginas, Hidalgo considera la abolición de mecanismos tradicionales y la liberación consecuente de las formas contemporáneas. Su línea principal es la negación de los valores musicales y retóricos que han sido tradicionales en la poesía, particularmente en el estilo modernista inmediatamente anterior. Asevera categóricamente que «la música y la poesía son antagónicas. No pueden estar juntas sin hacerse daño la una a la otra». Niega también la eficacia del discurso poético convencional: «El simplismo equivale al desnudo porque se despoja de los vestidos: la retórica.» El simplismo no es descriptivo, según Hidalgo, pero sí intenta ser espontáneo en su modernidad. Un

público lector es necesario, pero un público no acondicionado por el pasado: «El simplismo quiere para sí un público de ignorantes, a condición de que sean inteligentes.»

El mecanismo simplista principal es el de reducir los segmentos sintácticos convencionales a unidades más pequeñas, a fin de que se arreglen y se controlen mejor. En primer lugar Hidalgo considera que «las letras son la materia prima del escritor», y propone definiciones imaginativas para algunos de los caracteres gráficos que ilustran este principio reduccionista. Por ejemplo, la A es «la letra luchadora por excelencia. Tiende a unir sus dos golpes oblicuos para convertirse en una línea perpendicular, erguida y alta». En cambio, la letra C es «hipócrita y desleal. Tiene la sicología de un caracol. Intenta ser humilde, enroscada sobre sí misma. Es difícil saber sus intenciones». La D es burguesa en su representación de hombres obesos con panzas enormes, y la O es un huevo que nunca dará pollo. La Z vive en estado permanente de embriaguez: «¿Que es lo que toma? No lo sé. Pero tiene que ser bebida fuerte, porque siempre anda zig-zagueando, dejando zetas.»

Hidalgo también opinaba que las palabras eran entidades independientes. «En el simplismo –dice él– la palabra es un ser aislado, independiente y único.» El mejor ejemplo de esto concepto puesto en práctica se ve en la colección *Tu libro* (Hidalgo 1922), donde un solo poema titulado «Estética» ocupa más de cuarenta páginas. Este texto se presenta en una larga secuencia segmentada en la cual cada segmento, que puede variar en extensión de algunas palabras dispuestas en forma de verso a una sola palabra o a veces a una sola sílaba, aparece centrado en su página. El último elemento sintáctico del poema, con la radical paginación utilizada por Hidalgo marcada visualmente, se lee así: «Y esta estética /p/ la he bebido /p/ en tu cuerpo /p/ y en tu alma: /p/ porque en ti se hallaba, /p/ sin que tú lo supieras /p/ ni /p/ sos- /p/ pe- /p/ cha- /p/ ras... /p/.»

La representación teórica de Hidalgo también se tomaba en cuenta el silencio controlado: «El simplismo incorpora a la poesía el valor estético de la pausa.» El silencio es a veces más significativo que los versos contiguos, y debe funcionar con «representación aritmética» en el poema al lado de la formulación tipográfica. Hidalgo asigna cinco segundos de silencio a cada línea en blanco y observa que un lector puede marcar su movimiento a través de un texto contando esos espa-

cios y multiplicando por cinco. En un pequeño aparte, el poeta avisa a sus lectores que deben prestar mucha atención a sus lecturas poéticas, descansando media hora entre poemas y nunca intentando la lectura de más de seis poemas por día. Una buena ilustración de esta arbitraria y juguetona lectura simplista se encuentra en el poema titulado «Arenga simplista a los ascensores.» En la primera parte del texto los versos vienen con separación de cinco líneas en blanco, que de acuerdo con la fórmula de Hidalgo pediría una pausa de veinticinco segundos después de cada verso. Cito los primeros versos, pero sugiero que para entrar un poco en el sistema de Hidalgo se lean con pausas de solamente cinco segundos pensando en la multiplicación recomendada por el poeta:

Todos los ascensores saben que están en la carcel
Espinass dorsales de los edificios
Ebulliciones de la electricidad
Yo también soy un ascensor

La relación de pausas y versos cambia hacia el final del texto, cuando Hidalgo incita a todos los ascensores, incluyéndose a sí mismo, a que se escapen de sus prisiones para alcanzar las alturas celestiales. Aquí el poeta agrupa sus versos en estrofas cerradas, dejando solamente tres líneas en blanco entre estrofas (de nuevo recomendando solamente pausas de cinco segundos en lugar de los quince segundos que pediría el esquema simplista):

¡Ascensores, a las armas!
Dad cabezazos en los techos hasta abrirles boquetes,
y subid, subid, subid.
Yo me subiré a mi vez,
aunque me rompa el pensamiento contra el cielo
y se me salgan las ideas.
¡Al menos habrá así
unos cuantos millones más de estrellas!

Resumiendo de nuevo, parece claro que Alberto Hidalgo, poeta peruano transplantado a Buenos Aires, trabajó en el simplismo una concepción original del discurso poético, un discurso que cede al poeta, como fue el caso con el creacionismo de Vicente Huidobro, un poder consciente y absoluto sobre el proceso creativo. Al mismo tiempo, la

agresividad con que Hidalgo apoyaba sus propias ideas acentuaba una separación evidente de sus contemporáneos, tanto en el Perú como en la Argentina. Ya hemos comentado la reacción violenta de Clemente Palma en Lima; en Buenos Aires el distanciamiento se ve claramente en varias referencias a Hidalgo en las páginas de *Martín Fierro*, la más importante revista de vanguardia en la Argentina. Por ejemplo, Francisco Luis Bernárdez publica en el número para el 5 de agosto de 1925 una fantasía quijotesca burlona que titula «El Hidalgo don Alberto de Arequipa». Reconoce la originalidad de las ideas de Hidalgo, pero al mismo tiempo ve a su colega peruano como excéntrico y exagerado. «Confío –dice Bernárdez– en que la señorita Alfonsina Storni no pondría reparo alguno en officiar de Dulcinea, y en que don Calixto Oyuela se brindaría amablemente a servir de Panza. El Hidalgo Alberto Hidalgo perdería el juicio, no debido a la lectura del Esplandián o del Amadís, sino merced a una autointoxicación metafórica.» Varios de los famosos epitafios burlescos de *Martín Fierro* también hacen referencia a Hidalgo. Esta contribución anónima al «Parnaso satírico» en el número del 10 de septiembre de 1925, por ejemplo, toma como motivo de chiste las modalidades flamantes del peruano importado:

Aquí yace Marechal:
se murió sin quererlo él.
La culpa la tuvo aquel
Hidalgo de carnaval.

Lo siguiente, firmado por Eslavo y Argento, aparece bajo «Epitafios» en el número para el 5 de enero de 1925:

Aquí yace –¡Dios lo asista!–
Alberto Hidalgo enterrado,
murió en tierras del dorado
de jaqueca futurista.

Finalmente, este comentario de Oliverio Gironde y Raúl González-Tuñón, incluido entre los «Epitafios» del número de 5 de mayo de 1925, sepulta no sólo a Hidalgo sino también al simplismo:

Aquí yace simplemente
el simplista Alberto Hidalgo,
que, por morirse de algo,
murió de un simple accidente.

Una de las más interesantes áreas de experimentación para las escuelas de vanguardia fue la de la poesía visual. Hidalgo y el simplismo también hicieron aportes significativos en esta dimensión del discurso vanguardista, y propongo demostrarlo comentando unos textos simplistas que ejemplifican al mismo tiempo el uso de espacio poético visual. Voy a utilizar cuatro poemas de Hidalgo, tomados en su mayoría de *Química del espíritu*. El primero, que trae reminiscencias por lo menos de Apollinaire y Huidobro, se titula «Sabiduría»:

sabiduría

o m u h n u o m o c a í b u s a c i s ú m a l e d l a r i p s e a l

a d a l l o h n i a d n e s a n u e d a d n e s a l e d a c s u b n e i u f

o m u s U T L R - p s e l a s e r i a s o l n e é r f n o c n e o l ó s

y é l m e d i ó p o r c o n s e j o q u e n o c r e y e r a e n n a d

Lo que más llama la atención aquí es la disposición vertical de los segmentos poéticos, un arreglo totalmente consistente con los ataques de Hidalgo contra el discurso convencional. Procediendo del límite izquierdo hacia el derecho (en lugar de arriba para abajo), vemos rápidamente que en su mayoría la lectura es también de abajo para arriba. En el verso a extrema mano izquierda, por ejemplo, el lector tiene que trepar hacia arriba en el sendero sinuoso de una sugerencia musical: «la espiral de la música subía como un humo». En una lectura también ascendiente el próximo verso, ahora absolutamente vertical, fija nuestra atención en lo atrayente de ese humo tonal: «de la cola de ese humo se colgó mi mirada». Los dos versos siguientes, igualmente verticales y de lectura ascendiente, expresan la búsqueda de nuevos caminos y un encuentro al parecer culminante: «fui en busca de la senda de una senda inhollada/ sólo encontré en los aires al ESPÍRITU SUMO». La elevación del «espíritu sumo», con su representación en mayúsculas, puede tomarse como el punto anhelado, casi de epifanía, a través de las lecturas ascendientes de las primeras cuatro columnas. Es sin embargo un momento pasajero, una intuición rápida de la cual se desciende hacia abajo en el trazo negativo, nuevamente sinuoso, de la columna final: «y el me dio por consejo que no creyera en nada».

Al lado de una interesante presentación visual que hace uso eficaz de planos verticales, creo también que se ve claramente la impaciencia de Hidalgo con los sistemas retóricos convencionales. Se pide al lector un acercamiento distinto al texto poético, que con las insistentes inversiones se reduce a un proceso laborioso de lectura inusual. Todo se pone en tensión frente a las reglas aceptadas, una tensión que se aumenta con las subidas repetidas y se echa cuesta abajo en el último verso hacia la falta de sabiduría que el poeta percibe.

El segundo ejemplo es un pequeño texto titulado «Choque de trenes», para el cual son importantes también lecturas invertidas y contrastes de planos horizontales y verticales:

choque de trenes

(léase de abajo para arriba, y
el segundo verso de derecha a
izquierda).

el ruido de la ruda colision.
a lo lejos el viento repetía

pron pron pron
pron pron pron
pron pron pron
pron pron pron

marchaban ambos por la misma vía. nózaroc le otnup la ovuted sel es

Es un curioso poema medio narrativo, que toma como pretexto los elementos y los sonidos de un ruidoso choque de dos máquinas ferroviarias. A diferencia del texto anterior, aquí el poeta nos da un esquema preciso de lectura: de abajo para arriba, con un verso bi-direccional para establecer la situación. Así, el primer segmento del verso final, «marchaban ambos [los dos trenes] por la misma vía», se lee en forma normal comenzando de mano izquierda. En cambio, el segmento opuesto tiene que deletrearse de derecha a izquierda para poder leer: «se les detuvo al punto el corazón». Esa lectura a contrapelo, además de invertir el proceso de lectura, coloca la sílaba acentuada de «corazón» justamente en el centro de la base del poema, para preparar el momento y el estruendo del choque sugerido en el título. El sonido producido en ese punto entonces se repite, representado como ecos que suben en forma vertical hasta constituir una nube global y ascendiente. Los dos últimos versos, horizontales de nuevo y en posición superior en el texto, muestran conexiones de rima y de sonido con los elementos anteriores. «A lo lejos el viento repetía», por ejemplo, recoge la rima del primer segmento del primer verso, y «el ruido de la ruda colisión» hace que con una palabra infrecuente el texto retome y se termine con el sonido clave - «corazón - pron - colisión» - que ha figurado tanto en el plano horizontal como en el vertical.

De nuevo, me parece que este texto funciona en las dos dimensiones que vamos considerando. En lo visual presenta una interrelación inusitada de planos geométricos al lado de espacios más redondeadas, juxtaposición que trae a la vez la sugerencia de imágenes reflejadas. Al mismo tiempo, me parece que con sus lecturas invertidas y planos entrerretejados Hidalgo cuestiona una vez más la prosodia convencional, la prosodia que siempre tiene que guiarse por reglas establecidas.

El tercer texto se titula «Suicidio»:



suicidio

al norte
al sur,
al este,
al oeste,
siempre la cara de la vulgaridad.
mas, un día,
con pasaporte de smith wesson,

a
n
u

a

é
r
i

e
m

x
u
l

e
d

o
l
i
h

n
u

r
o
p

Otra vez, como hemos observado en los dos poemas anteriores, hay una obvia relación de lo horizontal con lo vertical. Aquí, sin embargo, esa relación empieza con una estrofa para ser leída de manera convencional, en versos horizontales de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. La idea central del poema es la impaciencia con la vulgaridad y lo ordinario del mundo circundante, como se ve en los primeros renglones de la estrofa: «al norte/ al sur,/ al este,/ al oeste,/ siempre la

cara de la vulgaridad». La única solución es un viaje a un mundo mejor, un viaje que se prepara en los últimos dos versos: «mas, un día,/ con pasaporte de smith wesson, ...» En este punto se deja atrás la horizontalidad estrófica para trepar de nuevo hacia-arriba en un verso en ubicación perpendicular: «por un hilo de luz me iré a una ...» La columna ascendiente entonces se resuelve visualmente, con una estrella de cinco puntos, bastante elaborada en su forma, para representar el estampido del revolver que trae la solución drástica a los problemas que nos afligen en este mundo.

Un ejemplo final es «Paisaje uno y trino», que muestra en forma particularmente eficaz la fragmentación controlada que buscaba el simplismo:

paisaje uno y trino

el corazón de la noche
 POR LOS CIELOS DEL BOHÍO
 andando al compás del mío
 IBA LA LUNA EN SU COCHE
 sin hacerle ni un reproche
 DE AMOR LA BESABA EL RÍO
 tenía miedo del frío
 EN UN INMENSO DERROCHE.

a mí la noche me amaba
 YO LA QUERÍA A LA LUNA
 que el amor es cosa bruna
 LO PRUEBA EL QUE ME ENGAÑABA.

nota.— el título de esta composición me exime de exégesis. pero como los espíritus tardos están en mayoría, enciendo el faro de mis palabras para alumbrarles el camino.

se trata de tres POEMAS ENCHUFADOS. ocurre que al mirar un paisaje vemos varios paisajes superpuestos, cuya descripción parece imposible hacer, en un solo poema, puesto que es uno solo el paisaje. para dar la sensación total de la visión, nada como el método precedente, cuyo descubrimiento me pertenece, según sospecho. ¿alguién lo ha hecho antes que yo? que lo declare, para gritarle: hermano mío!

he aquí la luz: primer poema: todos los versos; segundo poema: los versos escritos en minúsculas exclusivamente; tercer poema: los versos escritos en mayúsculas exclusivamente.

a. h.

Como podemos ver en su nota inicial, Hidalgo no quiere que perdamos la novedad metodológica de este texto: «Como los epíritus tardos están en mayoría, enciendo mis palabras para alumbrarles el camino.» Este comentario tendencioso nos ayuda a apreciar lo que sin duda buscaba Hidalgo: un solo texto con tres lecturas posibles. Si leemos por ejemplo los versos en minúsculas podemos establecer en fragmento tras fragmento una relación precaria entre la persona del poema y «el corazón de la noche». Los versos en mayúsculas representan un vívido cuadro nocturno en el cual se ven la luna y el río. Cada segmento en estas dos lecturas tiene bastante independencia del que antecede o el que sigue, lo cual ilustra de nuevo una idea fundamental del simplismo. Podemos combinar las dos lecturas, sin embargo, en una tercera. En lo que Hidalgo llamaría un «poema enchufado» vemos la posibilidad de interconexión fluente entre los elementos que antes fueron establecidos como independientes y separados.

En este estudio he trabajado con tres metas: primero situarle a Alberto Hidalgo entre los vanguardistas latinoamericanos de las primera décadas del siglo, luego comentar más de cerca al simplismo como teoría y práctica, y por último examinar algunos textos simplistas que muestran también una aportación a la poesía visual. El poeta peruano/argentino no tiene –debemos insistir en ello– la importancia de un Huidobro en el desarrollo de la vanguardia o de la poesía visual en la literatura latinoamericana de este siglo. Pero, como espero haber mostrado, Hidalgo creó una teoría coherente para la creación poética, y a pesar de sus pretensiones a veces exageradas utilizó esa teoría en forma eficaz en su propia obra.

La fantasía quijotesca que el argentino Francisco Luis Bernárdez construyó para Hidalgo se cierra con esta profecía, la cual describe la vuelta a la lucidez del peruano demente: «Como todo Quijote debe fatalmente morir cuerdo, el Hidalgo don Alberto de Arequipa terminaría su existencia haciendo sonetos y baladas.» El fin del cuento no dista mucho de lo que imaginó Bernárdez. Hidalgo no se quedó para siempre en el simplismo, sino que evolucionó hacia una expresión menos extremada. Sin embargo, como se puede ver en la última estrofa de

«Cama», una composición escrita en sus años mayores,³ esa evolución no borró la chispa de una fuerte y agresiva personalidad. Alberto Hidalgo siempre quedó fiel a Alberto Hidalgo:

Ahora ya sobre 59 muy cerca de 60 prosigo fiel a mi nación
 en cotidiana lealtad le entrego lo acumulado por mí propio
 lo que centavo a centavo pudiendo ahorrar acaudalé de vida
 gran capital para cuitarme en ella
 en la que soy siempre hidalguísimo y he de quedar horizontal y alberto

Bibliografía

- Armand, Octavio (1978): «'Poemas con migo': Posible ámbito del yo en la poesía de Alberto Hidalgo» [Primera parte], en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 333, pp. 387-410.
- (1981): «'Poemas con migo': Posible ámbito del yo en la poesía de Alberto Hidalgo» [Segunda parte], en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 371, pp. 301-312.
- Forster, Merlin H./Jackson, K. David (1990): *Vanguardism in Latin American Literature*, New York: Greenwood.
- Hidalgo, Alberto (1916): *Arenga lírica al emperador de Alemania y otros poemas*, Arequipa: Quiroz.
- (1922): *Tu libro*, Buenos Aires: Mercatali.
- (1923): *Química del espíritu*, Buenos Aires: Mercatali.
- (1925): *Simplismo: poemas inventados por Alberto Hidalgo*, Buenos Aires: El Inca.
- (1967): *Antología personal*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- O'Hara, Edgar (1987): «Alberto Hidalgo, hijo del arrebató», en: *Revista de Crítica Literaria Lationamericana* 13, núm. 26, pp. 97-114.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1991): *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*, Frankfurt: Vervuert.

³ Hidalgo (1967: 36).

Katharina Niemeyer

Arte – vida: ¿Ida y vuelta? El caso del estridentismo

«El estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción», declara Manuel Maples Arce a finales de 1922.¹ Dos años más tarde, Arqueles Vela expone: «El estridentismo ha sido y es una actitud rebelde», y prosigue: «El vocablo de la poesía nueva hay que hojearlo en el diccionario de la emoción y en esa síntesis que somos de una nueva etapa intelectual». ² Y a finales de 1926, en su *El movimiento estridentista*, Germán List Arzubide define el estridentismo como el «único movimiento revolucionario-literario-social de México» (List Arzubide 1926: «Colofón»). Algo después, en una «Conferencia sobre el movimiento estridentista» sustentada entre 1927 y principios de 1928, empero concluye: «Sentir la poesía [...] Ser finalmente todos la poesía. Ese ha sido el mejor regalo que le hemos dado los estridentistas a México» (List Arzubide 1987: 120).

La diversidad de estas autodefiniciones estridentistas no es casual ni accesoria. Al contrario, apunta hacia un rasgo esencial de este movimiento de vanguardia: hacia el carácter dinámico de su concepción y su práctica de las relaciones entre arte y realidad extraartística. En general, el intento vanguardista de cambiar la posición y función de lo estético frente a los otros ámbitos sociales institucionales que se diferenciaron en el proceso de la modernidad, se sustrae a las conceptualizaciones fáciles. Es así como, por ejemplo, la tantas veces citada fórmula de la reconciliación entre arte y práctica vital deja de lado no sólo el hecho de que las reivindicaciones de poder extraartístico de la vanguardia histórica se basan, precisamente, en la autonomía del arte con respecto a los otros campos del actuar social (Schulz-Buschhaus 1991).

¹ «El movimiento estridentista en 1922», en: *El Universal Ilustrado*, 28/12/1922; artículo recogido en Schneider (1970: 58-60).

² Citado en la encuesta de Febronio Ortega: «¿Qué significa el estridentismo?», en: *La Antorcha*, 1/11/1924; recogido en Schneider (1970: 108-112).

También olvida que la oposición anti-institucional de la vanguardia afirma, en muchos casos, el mismo sistema subyacente a la llamada institución arte (Jurt 1995), y que su posición contestataria frente a la modernidad –manifestada, entre otros, en el intento de cambiar las relaciones entre el arte y los otros campos sociales– no es sino la otra cara y una parte activa del proceso de la modernidad (Klinger 1995), susceptible, por lo tanto, de cambiarse según las necesidades históricas –y entre ellas su propia situación– a las cuales quería responder. Todo ello hay que tener en cuenta al estudiar, en lo siguiente, el estridentismo con respecto a sus modelizaciones de la relación estética-epistemológica tanto como sociológica entre literatura/arte y realidad extraartística.

La intención de proyectar una nueva relación, específicamente «estridentista», entre poesía y realidad fáctica destaca ya en *Actual no. 1*, el manifiesto de Manuel Maples Arce publicado a finales de 1921.³ Pero ello no significa que el concepto de la nueva poesía, aquí casi sinónimo de «literatura», que Maples Arce exige en nombre de «la vanguardia actualista de México» (0, XIV; 162, 168), resulte completamente incompatible con nociones poetológicas y sociológicas ya establecidas en el campo literario. Es así como Maples Arce proclama, en un gesto ruptural, un arte a-mimético –creación, no copia (I; 163)–, pero lo basa en la ya tradicional estética del genio y, particularmente, el paradigma romántico de la poesía como autoexpresión del individuo,⁴ «transmisión» de un estado de emoción «incohercible» (I; 162). Y relativiza su renuncia a la *imitatio naturae* al relacionar la poesía –y el arte en general– con la tarea de «exaltar [...] la belleza actualista de las máquinas» y, en general, «toda esta belleza del siglo» (IV; 164). Aparte de la ya obvia orientación hacia el futurismo, que así predomina sobre las tendencias creacionistas, ello implica la vuelta a la función re-presentativa de la

³ Los manifiestos estridentistas se citan según Schwartz (1991: 162-177), entre paréntesis se indica primero el número del apartado, después la página. Una reproducción fotográfica del manifiesto se halla en el apéndice de Schneider (1970), donde se recoge abundante material fotográfico y pictórico de/sobre el estridentismo.

⁴ Sobre la noción de individuo –sujeto empírico– elaborada por el Romanticismo en oposición a la concepción del sujeto transcendental desarrollada en la Ilustración, y la importancia de esta noción para los movimientos contestatarios a la modernidad dominante cfr. Klinger (1995: 105-154).

literatura con respecto a algo que supuestamente la precede: la realidad extraliteraria. Lo que resulta novedoso es que ahora se expone esta referencia del arte a la realidad como rasgo específicamente moderno, cifrando la realidad en la actualidad inmediata, en los fenómenos del mundo técnico y social moderno (Meyer-Minnemann 1982). Es decir, precisamente la reivindicación de modernidad literaria, de «vanguardia actualista», que Maples Arce todavía entiende en el sentido decimonónico de la obligación «modernista» del arte para con el desarrollo social,⁵ implica cierto re-curso a la mimesis poco antes rechazada en nombre de este mismo concepto. La exigencia de un arte cosmopolita –negación de normas vigentes que trae el eco de Darío– se sustenta en un argumento parecido: en vista de la realidad cosmopolita, también el arte ha de serlo (X; 166).

Ambigua resulta asimismo la relación que el manifiesto establece, *qua* manifiesto,⁶ entre los distintos discursos literarios y no-literarios, así como las otras artes. Por un lado, Maples Arce subraya la necesidad de «fijar las delimitaciones estéticas» entre las distintas artes y de emplear para cada una de ellas sólo los elementos que le son propios, refiriéndose casi exclusivamente a la pintura/escultura y la poesía (XI, XIV; 166-168), que le resultan ser equivalentes sólo en un plano estético general y en su intento de renovación (XI). Mas por el otro lado, el manifiesto niega una diferencia sustancial entre el discurso literario y los no-literarios, como el periodístico y el publicitario (III; 163). Ya su publicación y distribución, que fusiona literatura y aviso económico –ironizado a su vez en el mismo texto («se prohíbe fijar anuncios», 162)–, señala esta subversión. La integración, a modo entre periodístico y publicitario, de la fotografía del propio Maples Arce, la continua mezcla de discursos –el panfletario, el poético,⁷ el de la publicidad y el

⁵ Este hecho es característico de los primeros movimientos históricos de vanguardia, cfr. Wehle (1982).

⁶ Sobre carácter y función del manifiesto en las vanguardias históricas cfr. Hopfe (1996: 16-26).

⁷ Este se manifiesta ante todo en la presencia llamativa de metáforas audaces –«La vida es sólo un método sin puertas que llueve a intervalos» (I; 162), «Todos los ojos se han anegado de aluminio» (IX; 166) etc.–, y estructuras de equivalencias fónicas y sintácticas así como la repetida renuncia a la coherencia sintagmática entre las frases.

ensayístico-crítico o metaliterario-, el deliberado fragmentarismo, la presencia de voces ajenas presentadas a modo del *collage* –«¿En dónde está el hotel Iturbide?» (VI; 164)–, los frecuentes neologismos y rarezas lingüísticos y, desde luego, la exuberancia de las invectivas contra la literatura, la crítica y el público burgueses, hacen otro tanto para impedir la ubicación unívoca del manifiesto.

Unívoca, en cambio, es la afirmación de la autonomía de la poesía y del arte estridentistas frente al campo de poder. Ella no sólo abre y cierra los 14 puntos del manifiesto,⁸ también se halla implícita en la insistencia en la función exclusivamente «espiritual» del arte (II, VII; 163, 165), en el continuo desdén de las expectativas del público burgués y el correspondiente éxito económico y, también, en la falta de cualquier apelación a una autoridad externa al campo literario.⁹ En cuanto tal, la defensa de la autonomía corresponde al estado del campo literario de la época y a los principios defendidos por los que dentro de éste representaban la posición dominante.¹⁰ Pero Maples Arce hace de esta defensa una estrategia vanguardista: al rechazar la literatura (mexicana) establecida por haberse «corrompido» (XIV; 168), le niega el carácter de «verdadera» literatura precisamente en nombre de sus propios principios. Así, insiste en el carácter específicamente literario de la nueva poesía a la vez que la reviste de autoridad y excelencia frente a la literatura establecida. Y esta reivindicación del carácter específicamente literario se refiere a un tipo de literatura que precisamente desde su proclamada posición autónoma pretende la usurpación de lo no-literario.

La finalidad general de toda esta exposición anticipadora de la «nueva poesía» resulta ser bastante obvia. Junto a la reivindicación de la contemporaneidad de México –y de la propia estética– con respecto a la modernidad (cfr. Meyer-Minnemann 1982: 32), se trata de cumplir

⁸ Cfr. «Mi locura no está en los presupuestos» (I; 162), «Excito [...] a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas» (XIV; 168).

⁹ Para el concepto de este *appel au profane*, desarrollado por Jean-Michel Péru, cfr. Jurt (1995: 228-262).

¹⁰ Sobre el proceso de autonomización del campo literario en Hispanoamérica, que comienza alrededor de 1860, informan Ille/Meyer-Minnemann/Niemeyer (1994); una breve pero esclarecedora síntesis del carácter de la poesía dominante en el campo literario mexicano a principios de los años 20 ofrece Meyer-Minnemann (1982).

con las funciones estratégicas decisivas del género «manifiesto»: definir a su(s) autor(es) en el campo literario, legitimar su toma de posición y hacer callar a los rivales (Jurt 1995: 246 s.). Ante todo a esta conjunción se debe la orientación «bifocal» de la concepción de la nueva poesía. Ella se concibe como radicalmente «nueva» sin dejar de entenderse como intrínsecamente «poética». Al contrario, se la expone como la primera (en México) que realmente merece este calificativo. De ahí la presencia de rasgos que recogen y radicalizan postulados romántico-modernistas ideados y reconocidos como marcas de lo intrínsecamente poético y/o literario. Y de la fusión de estos rasgos con otros literariamente más «modernos» resulta un concepto de la poesía/literatura que se proyecta, pues, como la revolución del código establecido que empero no se basa en criterios ajenos al campo literario, sino se desarrolla desde dentro y con el fin, precisamente, de perfilar e imponerse como la nueva *doxa* en y para este campo y sus delimitaciones hacia fuera.

Las primeras obras del estridentismo –el poemario *Andamios interiores*, de Maples Arce, aparecido en verano de 1922, y la primera «novela estridentista», *La señorita etc.*, de Arqueles Vela, publicada a finales de 1922–, concretizan la concepción de la nueva literatura/poesía expuesta en el manifiesto. Es así como recogen el vocabulario técnico moderno y desdeñan los convencionales preceptos de la sintaxis, la lógica y la estilística en función de crear textos fragmentarios, ambiguos, impregnados de metáforas e imágenes audaces. A través de este particular uso del lenguaje, que integra marcas y elementos de discursos no-literarios en una escritura altamente poética en la cual se disuelven las posibilidades de referencia denotativa en «verdades estéticas» autónomas, los textos subrayan su carácter de obra literaria en el amplio sentido proyectado por el manifiesto. Y lo ensanchan aún más. La misma hechura de las imágenes y de su modo de yuxtaponerse evidencia que ahora sí se recogen técnicas y experiencias de otras artes y movimientos artísticos, ante todo del cine expresionista y la pintura cubista:

Y simultaneizada bajo la sombra eclíptica
de aquel sombrero unánime,
se ladea una sonrisa,
mientras que la blancura en éxtasis de frasco
se envuelve en una llama d'Orsay de gasolina.

Me debrayo en un claro
de anuncio cinematográfico.

(«Todo en un plano oblicuo», Maples Arce 1981: 38).

Es así como esta escritura logra cumplir con el complejo de funciones –poética, expresiva, creacionista a la vez que actualista en el doble sentido de literariamente avanzado y re-presentativo de la actualidad extraliteraria– que en *Actual no. 1* se asigna a la literatura estridentista. Logra transmitir «adecuadamente» –o sea, modernamente– las experiencias del Yo con la modernidad urbana y consigo mismo en cuanto sujeto identificado con estas experiencias, que son al mismo tiempo individuales y multitudinarias.

Desde *Andamios interiores* también la crítica empieza a dedicar atención, si bien bastante escasa, al estridentismo. Y *El Universal Ilustrado*, dirigido por Carlos Noriega Hope, empieza a acoger sus declaraciones, lo que significa un apoyo institucional considerable. En diciembre German List Arzubide, Salvador Gallardo y Miguel Aguillón Guzmán se afilian al nuevo movimiento y empiezan a escribir poemas estridentistas. Así pues, Maples Arce, en su balance de las actividades del estridentismo durante el año de 1922, puede hablar con cierta razón de una «falange estridentista» y de su impacto en el campo literario mexicano.

Allí, la aparición de los estridentistas significaba ante todo un cambio estructural en el sector oposicional. Su proyecto se dirigía no sólo contra la posición dominante sino también contra la dominada, representada básicamente por los jóvenes autores ligados a la Secretaría de Educación Pública, dirigido entonces por José Vasconcelos. Estos jóvenes, que ya empezaban a perfilarse como un «grupo sin grupo»,¹¹

¹¹ Cabe recordar que la «prehistoria» de los Contemporáneos como grupo literario se remonta hacia la *Antología de poetas modernos de México* (1920) y las revistas *La Falange* (1922 - 1923) y *Vida Mexicana* (1922), cfr. Gordon (1989: 1086-1088).

reivindicaban a su vez la preponderancia con respecto a la literatura oposicional, y ello basándose en argumentos en parte semejantes a los estridentistas/vanguardistas.¹² Es decir, el estridentismo introdujo una nueva posición, la de la oposición radical, que en un primer momento amenazaba ante todo la de los jóvenes alrededor de Vasconcelos, ya que les disputaba precisamente la legitimidad en cuanto oposición y representación de la literatura «a la altura del tiempo».¹³ La mayoría de estos autores se percató bastante pronto de este reto e hizo lo que pudo para relativizar y hasta negar al estridentismo su carácter vanguardista.¹⁴ En cambio, el polo dominante a todas luces todavía no se sentía muy afectado, probablemente porque simplemente no entendía la envergadura del proyecto estridentista, y asignaba a los estridentistas la posición dominada de «autores jóvenes prometedores» que pronto irían a abandonar el estridentismo, rechazado desde luego como escuela literaria «importada», «novísima» y nada «seria».¹⁵

Frente a esta táctica de neutralización y marginación, el estridentismo a todas luces buscaba defender su vanguardismo y su reivindicación

¹² Una breve exposición de sus reivindicaciones, entre ellas la de sintetizar «en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo» se halla en Villaurrutia (1924: 16-26); por lo demás, el concepto de literatura de Vasconcelos, analizado por Fell (1994), contiene varios aspectos –p.ej. el culto al genio y la intuición creadora, la actitud anti-burguesa y el desprecio del acatamiento esterilizante a las normas establecidas, el antirracionalismo, cierta tendencia al unanimismo– que en cuanto tales resultan bastante compatibles con nociones estridentistas.

¹³ Un testimonio de la oposición frente a Vasconcelos se halla en «Margen», el prólogo de Maples Arce al poemario *Esquina* (1923) de List Arzubide: «Hay un poco de susto en los interiores reaccionarios. El Continente Nuevo sigue siendo un chantage literario del expositor vanguardista y teorizante intrépido José Vasconcelos, una broma de Cristóbal Colón o una notica de la Associated Press, a pesar de los esfuerzos pugnaces del estridentismo» (Schneider 1983: 47).

¹⁴ Significativa al respecto es la reseña en «Libros y revistas», *México Moderno* 2 (1/9/1922), donde se caracteriza la lírica de Maples Arce como «importada [...] bella, además [...] romántica, también». La sección estaba a cargo de José Gorostiza, la reseña empero aparece sin firma. De manera semejante se expresa el crítico anónimo en *La Falange* 1/1/1923, sobre la novela de Arqueles Vela. Para la historia del antagonismo explícito entre estridentistas y Contemporáneos que empieza con la ya citada conferencia de Villaurrutia (1924), cfr. Gordon (1989) y Escalante (1996).

¹⁵ Cfr. las críticas recogidas en Schneider (1970: 51-57).

de poder literario recurriendo, otra vez, al medio de expresión y difusión vanguardista por antonomasia: el manifiesto. En *Actual* no. 2, redactado a principios de 1923 en Puebla por Maples Arce, List Arzubide, Gallardo y «doscientas firmas» no especificadas –o sea, presentado como obra de un auténtico colectivo–, se radicaliza la actitud contestataria estridentista. Después de exponer brevemente los rasgos del estridentismo entretanto ya conocidos, se llama a todos los estridentistas a «cagarse» en conocidas personalidades de la escena cultural poblana. Así, la actitud rebelde dentro del campo literario se traduce en la correspondiente actitud irreverente con respecto a otros ámbitos sociales, hasta entonces no involucrados en el programa estridentista: «Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros» (Schwartz 1991: 171).

El deseado escándalo no se dejó esperar y se manifestó en acciones aún más directas, o sea, en amonestaciones y auténticas palizas, después recordadas con mucho orgullo por sus víctimas, los estridentistas.¹⁶ Y los ecos del escándalo también llegaron a la capital, donde a todas luces no aumentaron el prestigio literario del estridentismo.¹⁷ En todo caso, los estridentistas no siguieron con este tipo de acción.

A partir de principios de 1923 formaban tertulia en distintos locales, primero en el Café Europa, más conocido como el *Café de nadie*. Allí, finalmente, se les aliaron algunos de «los pintores y escultores jóvenes» apelados en el primer manifiesto. Acudieron, como bien se sabe, Diego Rivera, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Germán Cueto y otros. Varios de ellos originalmente habían participado en el proyecto cultural de José Vasconcelos, y su integración en el grupo estridentista coincide con su creciente distanciamiento frente a los contenidos y metas de este proyecto.¹⁸

¹⁶ También fueron celebrados, como prueba de la actitud vanguardista valiente, en círculos vanguardistas fuera de México, cfr. el comentario en *Diario de la Marina* (La Habana), 18/09/1927, reproducido en List Arzubide (1987: 126).

¹⁷ Lo deja traslucir hasta la opinión, recordada varias veces por el propio List Arzubide, de José Juan Tablada, quien siempre mostraba su simpatía por el estridentismo: «Bueno, Germán, ¿y además de hacer versos y andarse dando de palos por allá, qué otra cosa hace usted en Puebla?», cita según Bolaños (1976: 58).

¹⁸ El caso más conocido es el de Diego Rivera; para la relación entre Vasconcelos y los muralistas cfr. Blanco (1977: 97-100).

Junto al proceso de consolidación del grupo, los estridentistas publicaron textos que retoman el concepto de literatura estridentista esbozado en las obras «fundacionales». Es así como *Esquina* (1923), de Germán List Arzubide, *Avión* (1923) y *Radio* (1924), de Kin Taniya, y el poema «Las 13», de Miguel Aguillón Guzmán manifiestan, otra vez, un concepto de la poesía que emprende la extensión de sus límites tradicionales como integración de lo otro –otras artes, otros discursos y la realidad fáctica, presente en la integración de anuncios publicitarios, semifrases de alguna transmisión radiofónica, etc.–, en textos que ya por la opacidad de su lenguaje y la creación del espacio de silencio alrededor de sus versos señalan su función poética:

Aquel reloj cardíaco
despereza las 13.
La calle ensimismada se escurre en las banquetas
mientras mi corazón diluye aquel adiós eléctrico
y en tanto que bostezan las antenas del radio
[...]
y los aparadores secuestran las miradas:
«compre aquí su aparato
y oírán nuestros conciertos
–gratis–
en los periódicos».
(«Las 13», Schneider 1970: 222).

En cambio, parece que la pintura y escultura estridentistas participaban sólo de manera muy cautelosa en esta extensión de límites: los cuadros no prescinden de marcos convencionales ni intentan algún tipo de collage, pero sí la re-presentación de objetos fácticos que contradicen la tradicional jerarquía de objetos.¹⁹ Y se exhibían en cafés, en la vecindad inmediata de anuncios publicitarios y objetos cotidianos.

Con todo ello, los conceptos de literatura y arte subyacentes a las obras estridentistas se integraron ahora en una práctica artística que abarcaba también la vida en grupo, la tertulia en el café y otros tipos de actividades comunes. Pero ello no quiere decir que la vida en grupo ya

¹⁹ Es así como Alva de la Canal integra la pintura fotográficamente exacta de hojas de periódicos y anuncios en un cuadro cubista («El Café de Nadie»).

de por sí se entendiera como actividad artística. Su papel era ante todo estratégico, significaba un medio, no un fin. De ahí la autodelimitación estricta del grupo frente a las instituciones literarias oficiales: ataques contra la Academia, ninguna entrada o afiliación al recién fundado P.E.N. Club, nada de colaboración en otras publicaciones periódicas que *El Universal Ilustrado* y, lógicamente, nada de búsqueda de apoyo público por parte de los «maestros» establecidos.²⁰ Y de ahí, también, que en cuanto grupo no se practicara una escritura común, como lo sería la escritura colectiva, ni se intentara la fusión de las artes –nadie se volvió poeta-pintor o pintor-poeta etc.–,²¹ o la participación de todos en el discurso autodefinitorio sobre el movimiento. La afiliación al grupo no exigía ni comportamientos ni una existencia específicamente «estridentistas». Todos los principales integrantes terminaron sus estudios y trabajaron en oficios correspondientes y/o como escritores o artistas profesionales; sexualidad y drogas no jugaron un papel particular, o sea, excesivo; hasta la preferencia de Maples Arce y algunos otros por la vestimenta elegante se mantuvo dentro de los límites. Por consiguiente, la participación en el grupo tampoco garantizaba por sí sola el ser estridentista: para ello se había de crear o por lo menos proyectar obras estridentistas, y estas dentro del ámbito de las artes. Ninguno de los integrantes del grupo dejó de hacerlo.

Así pues, las ampliaciones que el estridentismo acababa de introducir en sus conceptos de la relación entre literatura y artes no rompían con la noción de una diferencia, si bien variable, entre el ámbito de lo estético y los (otros) ámbitos sociales. Pero sí abrían la posibilidad de integrar distintas prácticas artísticas y no-artísticas en actividades socio-culturales nuevas. En su tertulia los estridentistas idearon y/o realizaron no sólo proyectos tales como la edición de la revista *Irradiador*, no menos efímera que la anterior *Actual*, la fundación de una editorial propia, igualmente efímera, y la publicación de poemarios con portadas e ilustraciones estridentistas. También proyectaron exposiciones, veladas y *happenings*.

²⁰ Lo que no significaba que los estridentistas negaran totalmente a todos los autores mexicanos en alguna manera ya consagrados: aparte de su conocido respeto por Tablada y López Velarde, también hay testimonios de admiración por Alfonso Reyes, cfr. Schneider (1970: 87).

²¹ Únicamente de Arqueles Vela se conoce un dibujo (List Arzubide 1986: 27).

La primera «tarde del movimiento estridentista», que en abril de 1924 se celebró en el Café de Nadie y que combinaba la exposición de pinturas y esculturas con la lectura de prosa y poesía y la representación de algunas piezas musicales, fue la primera *performance* de este tipo. Por cierto, como lo anuncia la invitación y lo testimonian las memorias, todavía predominaba la intención estética –demostrar la ya postulada equivalencia de las artes con respecto a su orientación estridentista–, pero el acto en cuanto tal también comprendía el ambiente, el contacto inmediato con el público y su misma irreproducibilidad, es decir, era más que la suma de sus elementos. Meses después, se anunció en carteles de tipo publicitario el primer *happening* auténtico, de intención burlesca y epatante: una subasta de modelos de mujeres. Pero parece, en atención a los escasos documentos, que esta subasta se realizó sólo entre los propios estridentistas (cfr. List Arzubide 1986: 68-72). En cambio, el Teatro Mexicano del Murciélago, que fue ideado y dirigido por el estridentista Luis Quintanilla («Kin Taniya») y cuya primera función se dio en septiembre de 1924, pertenece al tipo de *performance* de la «tarde del movimiento estridentista», ya que integró distintas artes, ahora también folklóricas, en una actuación de intención estética-didáctica que, además, mostraba ciertos puntos de contacto con el nacionalismo mesiánico promulgado por José Vasconcelos.

En todo este proceso de transformación de una iniciativa de cambio literario en un proyecto de renovación que integrara todas las artes así como otros tipos de práctica cultural, *Vrbe, super-poema bolchevique en 5 cantos*, el segundo poemario de Maples Arce, publicado en junio de 1924, ocupa un lugar particularmente significativo. En cuanto libro, tal como va editado, ahonda en la posibilidad de sintetizar poesía y pintura. Es así como en la disposición tipográfica alternan los cinco cantos con cinco grabados en madera de Jean Charlot. Cantos y grabados comparten la exaltación estridentista de la modernidad y los «medios expresionistas», pero no se compenetran. Mejor dicho, en el fondo se sigue el esquema tradicional del texto ilustrado posteriormente, como asimismo lo indica la relegación de la mención de los grabados y su autor al colofón, después de los datos de impresión. Los cantos no apuntan a los grabados, ni las necesitan para la actualización de sus significados. Y los grabados sólo concretizan una parte del potencial de sentido de los textos: la temática general de la ciudad y la tecnología

modernas. En cambio, dejan de lado los otros hilos temáticos esenciales: la revolución social, ya exaltada, ya vista con angustia, la tensión entre el individuo y las masas y la presencia-ausencia de la amada (Meyer-Minnemann 1991, Escalante 1995). Así pues, sólo en un plano general, el de la copresencia inmediata de obras del estridentismo en cuanto estética «actualista» que abarca todas las artes, *Vrbe* demuestra una cualidad distinta con respecto a las publicaciones anteriores.

Mas desde otro punto de vista, *Vrbe* sí agrega una dimensión nueva a la literatura estridentista: la posibilidad de referirse a la Revolución Mexicana, o sea, a una instancia externa al campo literario, en función de afirmar el propio carácter revolucionario y de presentarse como la apropiación congenial de esta realidad. Cierta alusión a los aspectos y consecuencias político-sociales de la Revolución Mexicana y, en general, a la realidad fáctica capitalina ya se habían dado en los primeros manifiestos y poemarios estridentistas.²² Mas a diferencia de ellos, en *Vrbe* la revolución social, vinculada a la revolución rusa y al obregonismo, ocupa mucho más espacio y aparece ya no sólo como característica de la ciudad moderna, sino también, a través de sus connotaciones cotextuales y su proyección virtual sobre la capital mexicana (Meyer-Minnemann 1991), como meta de esta modernidad urbana concretable en la Ciudad de México. Sobre esta base, *Vrbe*, dedicado a los «obreros de México» y calificado en los primeros versos de «poema/ brutal/ y multánime/ a la nueva ciudad» (Maples Arce 1924, Canto I), fusiona modernidad universal y realidad nacional y reivindica, a la vez, la analogía entre sí mismo y la Revolución Mexicana: ambos son parte esencial de la actualidad e incorporan su avanzada. Es decir, *Vrbe* precisamente no quiere ponerse al servicio de la revolución social proyectada, sino perfilarse como su equivalente en el campo literario. De ahí que insiste de manera muy marcada en la propia literariedad, entre otras cosas a través de su metafórica audaz, su presentación tipográfica poemática y los versos metaliterarios que abren el poemario. Y, casi sobra recordarlo, no expresa ningún programa político, hecho que también corresponde a la situación del campo político mexicano de

²² Piénsese sólo en los nombres de calles y edificios que aparecen en *Actual no. 1* o la dedicatoria de Esquina, de List Arzubide: «A ella/ que está siempre a XV minutos del Zócalo», sobre este aspecto cfr. también Meyer-Minnemann (1982).

aquel entonces, en el cual todavía no existía ningún partido de izquierda lo suficientemente perfilado como para cumplir ese rol de autoridad externa.²³

La amplia recepción de *Vrbe*, por lo general bastante positiva y a veces entusiasta (cfr. Schneider 1970: 100-101), actualizaba precisamente esta posibilidad de establecer una analogía entre la Revolución Mexicana y la temática así como la estética «revolucionarias» del poemario. A este respecto, *Vrbe* no sólo significaba la definitiva consagración de Maples Arce como líder y máximo representante del grupo estridentista. Frente a los que seguían considerando el estridentismo una moda pasajera (cfr. Schneider 1970: 109-110), también conllevaba un considerable aumento de la aceptación del estridentismo como oposición «seria» cuya influencia en el campo literario ya no podía negarse. Es así como incluso uno de sus rivales inmediatos, Xavier Villaurrutia, tenía que admitir, a finales de 1924, que el estridentismo «de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos» (Villaurrutia 1924: 15). Así pues, con respecto al poder simbólico, esta ampliación del concepto y la práctica de la relación entre literatura estridentista y realidad extraliteraria empezaba a dar frutos: si bien el grupo todavía estaba lejos de ocupar la posición dominante, sí estaba a punto de alcanzar la preponderancia con respecto a la literatura opositora.

Ello lo manifestaba también la polémica en torno a *Los de abajo* y el estado y las tareas de la literatura mexicana contemporánea que a finales de 1924 se inició a raíz de un artículo de signo claramente vanguardista –uno de los co-autores fue el propio Arqueles Vela– sobre «La influencia de la Revolución en nuestra literatura».²⁴ En los meses siguientes numerosos autores entonces prestigiosos, como Jiménez Rueda y Salado Alvarez, intervinieron para negar a la literatura mexicana actual cualquier valor «representativo» y hasta literario con respecto a las exigencias históricas nacionales, mientras algunos jóvenes –Fran-

²³ Desde otro punto de vista ya Schneider (1970: 206) llama la atención sobre todo este complejo.

²⁴ El artículo, firmado por el nombre supuesto de José Corral Rigán, apareció en *El Universal Ilustrado*, 24. 11. 1924; para la historia de esta polémica cfr. Schneider (1975: 159-200).

cisco Monterde y José D. Frías-, defendieron la literatura mexicana moderna representada por *Los de abajo* y el estridentismo. En su conjunto, esta polémica, que se prolongó hasta mediados de 1925, revela la crisis del campo literario provocada por las reivindicaciones del estridentismo evidentes a partir de *Vrbe*. La exigencia de una literatura mexicana que en cuanto a contenido, expresión y sentido correspondiera a la altura del tiempo y, a la vez, la actualidad nacional, había tocado el punto vulnerable de la literatura establecida. En atención a sus mismos principios –la obligación modernista de la literatura para con el desarrollo social– y la creciente aceptación de la Revolución como factor decisivo de ese desarrollo, ella ya no podía negar la necesidad de renovar la literatura mexicana en este sentido.²⁵ Y aumentaron las voces que admitían al estridentismo como la iniciativa mexicana más perfilada y llamativa al respecto frente a la cual otras –y la misma literatura establecida– habrían de redefinir sus tomas de posición.²⁶

Las pretensiones de los estridentistas en cuanto movimiento empeño ya iban más lejos y, como lo señala el tipo de sus actividades capitalinas, ya no se cifraban sólo en el deseo de poder literario, sino se extendían hacia el proyecto de un cambio cultural más amplio. Así se explica también el hecho de que sin demoras ni reservas aprovecharon la posibilidad, exclusiva de la particular situación política del México de aquel momento, de cooperar para este efecto con el poder político institucional. Maples Arce, que en marzo de 1925 se trasladó a Xalapa para ocupar un puesto de juez de primera instancia, poco después aceptó el cargo de secretario del gobierno del estado de Veracruz, entonces gobernado por el general Heriberto Jara, y llamó a List Arzubide, Alva de la Canal y Leopoldo Méndez –Vela se quedó en la capital para luego irse a España, Aguillón Guzmán vino algo más tarde a Xalapa, Gallardo acudió esporádicamente– a reunirse con él y realizar juntos ese «propósito de una revolución completa que abarcara la ideo-

²⁵ Sobre todo en las declaraciones de Jiménez Rueda trasluce esta admisión como base de sus juicios, cfr. los pasajes citados en Schneider (1975: 161-172).

²⁶ Cabe destacar que los escritores establecidos que intervinieron en la polémica casi nunca nombraron a los estridentistas, no obstante, muchos de sus ataques contra la actual literatura mexicana se dirigen ante todo contra sus obras.

logía revolucionaria, la literatura, las artes plásticas y todas las manifestaciones de la cultura» (Maples Arce, en Bolaño 1976: 55). Apoyados por Jara, que profesaba una orientación revolucionaria de izquierdas y simpatizaba con el estridentismo, desarrollaron una amplia gama de actividades entre culturales, administrativas y políticas. Realizaron exposiciones; dieron clases de literatura e intervinieron en la política educacional; editaron una nueva revista, *Horizonte*, de la cual salieron bajo la dirección estridentista 10 números en tiradas cuantiosas de hasta 10.000 ejemplares; fundaron las Ediciones de la Revista Horizonte donde publicaron entre otras *Los de abajo* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*; cooperaron en la fundación de la Universidad Veracruzana y la estación de radio; establecieron estrechas relaciones con el movimiento obrero y estudiantil (Alva de la Canal et al. 1983: 24-31); escribieron textos de información cultural y sobre temas políticos (Maples Arce 1927b, 1927c; List Arzubide 1928) y también acogieron en su revista, aparte de textos literarios, contribuciones de información literaria y cultural y artículos de instrucción pública, numerosos escritos políticos, varios de ellos de carácter netamente propagandístico (Schneider 1970: 150-164). Con todo, Xalapa se convirtió en «Estridentópolis», donde los estridentistas dominaron, si bien no incontrastablemente, el campo literario y artístico de la ciudad—hasta lograron formar escuela entre los escritores jóvenes (Bustos Cerecedo 1983)—, y toda su vida cultural pública.²⁷

Testimonio de cómo toda esta situación se veía desde fuera, entre la juventud que se consideraba progresista, son también el tercero y el cuarto—y último—manifiesto estridentista. Publicados el uno en julio de 1925 en Zacatecas y el otro en enero de 1926 en Ciudad Victoria y firmados casi sólo por nuevos simpatizantes del grupo, entre ellos los delegados del III Congreso Nacional de Estudiantes en Ciudad Victoria, ambos textos ya apenas se ocupan de teoría literaria sino se centran en la protesta contra la estancada vida intelectual del país e insisten en la relación entre revolución social y estridentismo: éste es «el movimiento estético revolucionario de México» (*Manifiesto estri-*

²⁷ Ello se demuestra hasta en las reacciones contrarias a la política cultural y educacional de los estridentistas, cfr. los testimonios en Schneider (1970: 184 s.).

dentista no.4, Schwartz 1989: 175; el subrayado, insinuado por el texto, es mío, K.N.).

Pero, el éxito no era gratis ni completo. Exigía modificaciones de principios que hasta entonces habían marcado el concepto de literatura estridentista. Es así como el trabajo en Xalapa implicaba, ante todo, el abandono de la tantas veces subrayada autonomía del estridentismo frente al campo de poder. Los estridentistas se hallaron en dependencia casi absoluta del poder económico y político del gobierno veracruzano, y su compromiso con este poder iba aún más lejos que el que Maples Arce había atacado tan violentamente en su primer manifiesto y rehusado también en *Vrbe*. El tipo y la orientación de sus actividades, reflejada también en la selección de textos publicados en *Horizonte*, correspondían en gran parte a las pretensiones político-sociales de Jara y recordaban además en varios aspectos al proyecto cultural-educacional de Vasconcelos, cuya retórica trasluce en frases como «Es innegable que la Revolución Mexicana ha principiado a cristalizar en una obra de redención espiritual» o «es indispensable demostrar que existe una fuerza nueva [...] y que esta fuerza justa, en nombre de la raza, tiene la bella misión de hablar, que es la del espíritu» (Maples Arce 1927b). Y esta «fuerza nueva», en tanto que los estridentistas reivindicaban representarla a través de sus actividades, tampoco era tan radicalmente «nueva» como lo hubiera exigido la estética estridentista anterior. Es así como en *Horizonte* se mitiga tanto la negación de las tradiciones literarias y culturales como, por el otro lado, la exaltación de la modernidad tecnológica y el intento de crear un lenguaje nuevo, específicamente moderno.

Con todo, la creación literaria propiamente dicha estaba relegada a segundo lugar. Y las otras actividades muchas veces sólo remotamente –con respecto al intento de renovación y modernización– recordaban sus principios estridentistas. Así, la integración de literatura, arte y ámbitos extraartísticos en una práctica performativa común que se había iniciado con los *happenings*, se disolvió en una serie de distintas actividades cuyo carácter vanguardista a menudo sólo estribaba en el hecho de que fueron realizadas por vanguardistas y en el espíritu que las animaba. Es decir, la estética estridentista seguía siendo el impulso detrás de las actividades, pero no fue el principio que las unificara en cuanto tales.

De ahí que los relativamente pocos poemas escritos durante la estancia en Xalapa se atengan al modelo de las primeras obras estridentistas y no intenten recoger las posibilidades poetológicas, implícitas a esta nueva etapa, de estrechar en y por los mismos textos los vínculos entre estética revolucionaria y revolución social. A todas luces, la ampliación del concepto de literatura emprendida por los estridentistas encontró su límite definitivo en y frente a las experiencias en Xalapa. El concepto de literatura estridentista, por más que se extendiera hacia lo no-literario, en ningún momento proyectaba la puesta al servicio de la revolución social, y parece que precisamente ahora, cuando las circunstancias podían ocasionar la recepción contraria, los poemas querían y debían subrayar este hecho.

Así se explica que ninguno de los poemas estridentistas escritos durante esta época aluda a Xalapa/Estridentópolis ni ahonde en la analogía entre revolución social y estridentismo. Los *Poemas interdictos* (1927), de Maples Arce, se dedican a comunicar, ante todo, la subjetividad y la soledad del yo-poeta. Y en ello demuestran un uso marcadamente poético del lenguaje en la línea de *Andamios interiores*, pero menos prolífico en el empleo del vocabulario técnico moderno y la búsqueda de la a-referencialidad y más audaz con respecto a la espacialización de la escritura. La modernidad tecnológica –el automóvil, el avión–, se combina con otros temas: la reflexión metapoética, el paso del tiempo, el viaje, la naturaleza y, otra vez, el recuerdo de la mujer y de las mujeres. La Revolución Mexicana está presente («Revolución»), pero sólo como realidad apropiada, como experiencia de entusiasmo lo mismo que de violencia y muerte, angustia y pérdida. Sigue la fusión entre modernidad técnica y social y «nuestro México», cifrado ahora empero en la capital y el campo. Y frente al patetismo grandilocuente de las primeras estrofas del poema, todavía bastante cercas de *Vrbe*, destacan otros versos que casi recuerdan a López Velarde:

Noche adentro
los soldados,
se arrancaron
del pecho
las canciones populares.

La artillería
enemiga, nos espía
en las márgenes de la Naturaleza;
[...]

Allá lejos,
mujeres preñadas
se han quedado rogando
por nosotros
a los Cristos de piedra
(Maples Arce 1981: 67-68).

Y la (auto)afirmación del propio vanguardismo otra vez está conferida exclusivamente a la ruptura radical, implícita y explícita, con las normas literarias establecidas: «Estoy a la intemperie/ de todas las estéticas» («Canción desde un aeroplano», Maples Arce 1981: 57).

Esta insistencia en la autonomía del arte estridentista también destaca en el ya citado libro de List Arzubide sobre *El movimiento estridentista*. Su particular modelización de la historia del estridentismo, cuya narración sigue el modelo de la novela estridentista e integra en su transcurso una gran cantidad de documentos –fotografías, reproducciones de grabados, dibujos, carteles etc.–, ofrece una versión un tanto idealizada de la situación de los estridentistas. Expone la creación de Estridentópolis como *telos* inherente al desarrollo del movimiento –«Estridentópolis realizó la verdad estridentista» (List Arzubide 1986: 93)–, pero calla por completo el papel de Heriberto Jara –así como apenas alude a la revolución social– e insiste en la repercusión nacional de esa creación y su carácter predominantemente estético, cuando de hecho las actividades estridentistas no lograron esta resonancia y consistían mucho más en el ya comentado trabajo de instrucción y divulgación, administración y propaganda. Es así como esta historia estridentista del estridentismo parece querer suplantar un desequilibrio: frente a la labor actual de los estridentistas, tan parecida a la de funcionarios y delimitada por las obligaciones del campo político, recuerda la práctica artística del estridentismo y sus reivindicaciones de una literatura autónoma que desde su misma autonomía extiende su poder utópico a otros ámbitos. Precisamente en este sentido el discurso a los obreros, con el cual termina el libro, hace desembocar el estriden-

tismo en la revolución: «Haced la huelga a la vida en seguro» (List Arzubide 1987: 105).

Es así como las obras literarias que más responden a las posibilidades estéticas de esta etapa del estridentismo provinieron del margen del grupo y sus actividades. Xavier Icaza, autor de *Magnavox* (1926) y *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, terminado en 1926 pero publicado dos años más tarde, nunca había formado parte del grupo estridentista propiamente dicho, e incluso parece que recién a partir de 1926, cuando regresó a Xalapa, tomó noticia de los estridentistas. No obstante, ambas obras están profundamente marcadas por la estética estridentista, concretamente, y ello no puede sorprender, por el proyecto estridentista de una «revolución completa», estética y social. Es así como *Magnavox* fusiona narración, «farsa» –en el sentido valle-inclanESCO–, polémica, pintura –dos ilustraciones de Alva de la Canal–, elementos populares e imagería técnica moderna en una obra caracterizada por su «performative interaction of the visual with the verbal» (Unruh 1994: 53). El compromiso político-social y estético con «the autochthonous-nationalist perspective on Mexico's future», que va de la mano con la renuncia al nacionalismo mesiánico de Vasconcelos lo mismo que del comunismo y del neocolonialismo a modo argentino (ibid.), radicaliza los postulados estridentistas en más de un sentido. La fusión de propaganda política y renovación estética a todos los niveles de la obra supera definitivamente el límite entre literatura, arte y práctica política-vital, y la posición política misma significa una decisión unívoca hasta el momento rehusada por el estridentismo. *Panchito Chapopote*, en cambio, se presenta como obra al fin y al cabo intrínsecamente estética, intención evidente en la ruptura de la ficción al final del texto, cuando el autor aparece y hace morir a su personaje principal. Pero el texto, que combina, entre otros, rasgos del esperpento, metafórica estridentista y elementos del Teatro mexicano del murciélago, es sólo una parte de la obra justamente titulada retablo o relación: las ilustraciones, otra vez de Alva de la Canal, configuran la otra parte, congenial y nada prescindible (cfr. Icaza 1961). No obstante, la obra significa una toma de posición política muy comprometida y unívoca en las circunstancias históricas concretas: apunta hacia la necesidad de frenar la influencia de la industria extranjera del petróleo, defendida por Jara en oposición al

gobierno central de Calles, discrepancia que hacia finales de 1927 también iba a causar la caída del gobernador y, con ello, el final de las actividades estridentistas en Xalapa y de su existencia como movimiento.

Pero la disolución del movimiento estridentista a finales de 1927 no se debió exclusivamente a la caída del general Jara. También tenía que ver con el propio desarrollo del movimiento, con lo que se podría llamar el paulatino abandono de su actitud y posición de vanguardia siempre actualista, la otra cara de su persistencia con respecto al proyecto estético original. Ya en 1926 se consideraron «los clásicos del momento de hierro» (List Arzubide, en Schneider 1970: 205) y proyectaron un «último manifiesto subversista, para declarar que el estridentismo ha inaugurado ya su periodo clásico» (Aguillón Guzmán, en *ibid.*). A ello se juntaba, a todas luces, cierto desencanto causado por las tareas burocráticas y el ambiente provinciano (cfr. Barreiro Tablada 1925), y su cambiada posición, concretamente, su pérdida de influencia en el campo literario nacional.

La estancia de los estridentistas en Xalapa –o sea, la periferia– y la relativa escasez de sus publicaciones literarias significaba, primero, una mengua de su presencia en el campo literario del centro. Además, su compromiso con el poder político, aunque fue un compromiso personal e institucional mas no estético, tampoco contribuía a fortalecer su posición en ese campo, dominado por los que defendían su autonomía contra influencias externas. Y la llamada literatura comprometida, entonces una posición apenas naciente en el contexto mexicano, igualmente no hubiera podido respaldar al estridentismo, ya que para ello no se prestaba su estética vanguardista ni, en rigor, su actuación política poco ortodoxa con respecto a las ideologías de izquierdas ya perfiladas como tales. Mas la pérdida de la posición como movimiento literario oposicional serio y más avanzado que el estridentismo había logrado en 1924/1925, se debía también a otros factores. Entre 1927 y mediados de 1928 los futuros Contemporáneos estaban a punto de alcanzar la preponderancia con respecto a la literatura opositora y, aún más, la literatura «joven» de México, como lo demuestra la recepción de sus obras hasta en las casi oficiales historias de la literatura mexicana de González Peña (1928) y Jiménez Rueda (1928). Ello tenía que ver no sólo con el carácter específico de su proyecto vanguardista

perfilado hasta entonces, como bien se sabe, muy distinto y, en todo caso, menos iconoclasta que el estridentista, y el hecho de que todavía no habían presentado la empresa que les iba a causar tanto rechazo: la revista *Contemporáneos*. Sobre todo influía en ello la particular situación del campo literario mexicano de aquel breve período, en el cual el debate en torno a la cuestión de cómo debería ser la literatura de la Revolución por el momento se había apaciguado, si bien seguía latente. La novela de la Revolución todavía no se había perfilado como género propio –y Azuela seguía publicando novelas de influencia vanguardista–, y la literatura comprometida recién iba a definirse a partir de 1929. En cambio, se discutía el concepto de la poesía pura y, también, el proyecto del surrealismo francés (Schneider 1978). Dentro de todo este contexto, el estridentismo, en su versión de los *Poemas interdictos* –la de *Panchito Chapopote* vino demasiado tarde y no fue recepcionado por los estridentistas–, ya no poseía esa marca de novedad que había podido reivindicar pocos años antes y, sobre todo, había perdido gran parte de su capacidad de provocar la crisis del sistema. Cierta resonancia de esta situación se dió incluso en el extranjero: mientras en 1925 Guillermo de Torre había destacado a Maples Arce como exponente de la vanguardia en México, en marzo de 1927 ya habla de «los pasajeros ‘estridentistas’» y expone la poesía de los futuros *Contemporáneos* como la de «los jóvenes» (en Schneider 1970: 183). Con todo, la desintegración del grupo estridentista a finales de 1927 fue la consecuencia bastante lógica del propio desarrollo y de una situación política tanto como literaria que en rigor no le ofrecía otra salida.

Quedaba por asegurar, no obstante, la posición del estridentismo dentro de la historia literaria mexicana. Y a este respecto, los estridentistas, ante todo List Arzubide, persiguieron una estrategia doble. Por un lado, intentaron demostrar el aprecio que su movimiento, precisamente en su intento, históricamente el primero en Hispanoamérica, de establecer una analogía entre literatura vanguardista y revolución social y de contribuir activamente a los cambios político-culturales, había logrado en la vanguardia intercontinental. De ahí que List Arzubide editara, en 1928 y todavía en Xalapa, las *Opiniones*, entusiastas y solidarias, que autores vanguardistas de todos los países hispanoamericanos le hicieron llegar sobre *El movimiento estridentista*; de ahí que les añadiera un prólogo en el cual insiste en la «acción lírica y activa» del

movimiento y su vínculo con la revolución social, otra vez proyectada hacia el futuro (List Arzubide 1986: 127).

Y por otro lado se intentaba destacar la función decisiva del estridentismo dentro de la historia de la poesía mexicana, estrategia que responde directamente a la situación coetánea del campo literario mexicano y de sus eternos rivales, los futuros Contemporáneos. Es así como en su ya citada «Conferencia sobre el movimiento estridentista», List Arzubide no insiste tanto en el carácter ruptural e iconoclasta de la poesía estridentista, sino busca establecerla como la «imagen más honda, más completa, más íntegra de México y su Revolución» (List Arzubide 1987: 117), o sea, la presenta –simplificando pero, en vista de los textos, no exenta de razón–, como la apropiación mimética de una realidad extraliteraria específicamente nacional. Y al mismo tiempo la expone como la culminación del desarrollo de la «verdadera» poesía que tiene sus antecedentes en Quevedo y Bécquer y, ante todo, en Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud. Ciertamente intento de ubicar al estridentismo en la tradición de la modernidad literaria ya era visible en la selección de textos literarios publicados en *Horizonte*, sin embargo, aquí llama la atención la ausencia de cualquier referencia a la vanguardia. Otra vez se define la poesía estridentista como expresión y transmisión de un estado anímico, lograda por la creación de imágenes equivalentes y sugerencias. Así, declara List Arzubide, los estridentistas han arrancado la poesía de sus «bajos menesteres» y le han devuelto su «verdadera» función: hacer «sentir la poesía», hacer «alcanzar la divina magia del ensueño corporizado. De lo irreal adivinado y presentido en los sueños. Ser finalmente todos la poesía. Ese es el mejor regalo que los estridentistas le hemos dado a México» (List Arzubide 1987: 119-120).

Desde luego, de todas las autodefiniciones estridentistas ésta es indudablemente la menos convincente. No obstante, hace hincapié en un rasgo clave para la comprensión del desarrollo del estridentismo: para sus principales integrantes fue siempre un movimiento esencial y predominantemente literario. Y no sólo ello. En cuanto movimiento literario se distingue por la fe, específicamente vanguardista, en el poder autónomo de la literatura tal como se la concebía, en su capacidad y su deber de extender sus límites hacia otros ámbitos –artísticos y, también, extraartísticos– sin perder por ello su autonomía. La renovación estética y el proyecto de un cambio cultural amplio, la reivindi-

cación de una relación de analogía entre estridentismo y Revolución Mexicana y la conversión de esta relación en un vínculo institucional – todo esta ampliación de las actividades estridentistas afirma esta fe, si bien no se explica sólo por ella ni la deja inafectada. Mas, gracias a ella, el concepto de literatura estridentista nunca se rindió ante exigencias externas –los estridentistas en cambio sí–, y gracias a ella al final se quería y podía conferir la tarea de asegurar el lugar histórico del estridentismo a los textos mismos y su efecto revolucionario dentro del campo literario. Al terminar su trayectoria, el estridentismo no necesitaba volver al arte: a su manera, nunca lo había abandonado.

Bibliografía

- Alva de la Canal, Ramón, et al. (1983): «El estridentismo en la memoria», en: AA.VV.: *Estridentismo: memoria y valoración*, México: Fondo de Cultura Económica (= SEP 80/50), 9-32.
- Barreiro Tablada, Enrique (1925): «El joven maestro se ha vuelto un burgués de la judicatura», en: *El Universal Ilustrado*, México, 2/7/1925, 44 y 90.
- Blanco, José Joaquín (1977): *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México: Fondo de Cultura Económica (= Vida y pensamiento de México).
- Bolaño, Roberto (1976): «Tres Estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzuide», en: *Plural* 62, 48-60.
- Bustos Cercedo, Miguel (1983): «Estridentistas en la sombra», en: AA.VV.: *Estridentismo: memoria y valoración*, México: Fondo de Cultura Económica (= SEP 80/50), 260-286.
- Escalante, Evodio (1995): «La complejidad estética de Maples Arce», en: *Memoria* 79, 37-40.
- (1996): «El estridentismo ante los espejismos de la crítica», en: *Sábado* 969 (= Suplemento de *unomásuno*, 27 de abril de 1996), 1-3.
- Fell, Claude (1994): «El ideario literario de José Vasconcelos (1916 - 1930)», en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 42, 2, 549-562.
- Gordon, Samuel (1989): «Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: Estridentistas y Contemporáneos», en: *Revista Iberoamericana* 55, 1083-1098.
- Hopfe, Karin (1996): *Vicente Huidobro, der Creacionismo und das Problem der Mimesis*, Tübinga: Gunter Narr (= Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik 6).
- Icaza, Xavier (1961): *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz. Maderas originales de Ramón Alva de la Canal. Es de Xavier Icaza*, México: Aloma (= reedición de la primera edición de 1928, aparecida en México: CVLTVRA).
- Ille, Hans-Jürgen/Meyer-Minnemann, Klaus/Niemeyer, Katharina (1994): «Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana entre 1860 y 1914», en: Dill, Hans Otto et al.: *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Francfort del Meno/Madrid: Vervuert, 90-103.
- Jurt, Joseph (1995): *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Klinger, Cornelia (1995): *Flucht — Trost — Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, Munich: Hanser.

- List Arzubide, Germán (1926): *El movimiento estridentista*, Xalapa: Horizonte.
- (1928): *Emiliano Zapata. Exaltación*, segunda edición, Xalapa: Gobierno de Veracruz.
 - (1987): *El movimiento estridentista*, México: Secretaría de Educación Pública (= Lecturas Mexicanas, Segunda Serie 76).
- Maples Arce, Manuel (1924): *Urbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos*, México: Botas e Hijo.
- (1927a): *El movimiento social en Veracruz*, Conferencia sustentada en la Cámara del Trabajo de Jalapa en 1.º de mayo de 1927, Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz.
 - (1927b): «Nota liminar», en: Nieto, Rafael: *El imperio de los Estados Unidos y otros ensayos*, Xalapa: Biblioteca Popular del Gobierno.
 - (1981): *Las semillas del tiempo. Obra poética, 1919 - 1980*, México: Fondo de Cultura Económica (= letras mexicanas).
- Meyer-Minnemann, Klaus (1982): «Der Estridentismus», en: *Iberoamericana* 15, 31-42.
- (1991): «La Urbe de los Estridentistas», en: *Neue Romania* 10, 103-113.
- Schneider, Luis Mario (1970): *El estridentismo o Una Literatura de la Estrategia*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (1975): *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México: Fondo de Cultura Económica.
 - (1978): *México y el surrealismo (1925 - 1950)*, México: Fondo de Cultura Económica.
 - (ed.) (1983): *El estridentismo. Antología*, México: Difusión Cultural/UNAM (= Cuadernos de Humanidades 23).
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1991): «Ansichten vom Ende der Avantgarde — Octavio Paz' *Los hijos del limo* und *Tiempo nublado*», en: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext/La Vanguardia Europea en el Contexto Latinoamericano*, Frankfurt del Meno: Vervuert, 473-492.
- Schwartz, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra.
- Unruh, Vicky (1994): *Latin American Vanguards. The Art of Contentious Encounters*, Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.
- Villaurrutia, Xavier (1924): *La poesía de los jóvenes de México*, México: Ediciones de la Revista Antena.
- Wehle, Winfried (1982): «Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma 'moderner' Literatur und Kunst», en: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (eds.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, Munich: Fink, 9-40.

Klaus Müller-Bergh

La vanguardia en Cuba y la poesía de Mariano Brull

La vanguardia en Cuba y en Las Antillas¹

El vanguardismo en las Antillas, más reducido en número que los movimientos hermanos de México y Argentina, y más tardío en plasmar su desasosiego vital en periódicos y revistas propias, aportó matices singulares a la vida cultural de América. En muchos casos el correr de los años transformó en valores universales la modalidad afroantillana que floreció como una orquestación onomatopéyica, una fiesta de jitanjáforas fónico-verbales, un delirio negro de ritmos exóticos, palmeras y colorido local. Por ello hallamos fecundos poetas, críticos, novelistas, músicos y artistas plásticos tales como Luis Palés Matos, Pedro Henríquez Ureña, Mariano Brull, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Amadeo Roldán, Alejandro Caturla, Jacques Roumain, Aimé Césaire, Saint John Perse, Amelia Peláez, Wifredo Lam y René Portocarrero entre las figuras más destacadas de su tiempo. Entre las muchas aportaciones vanguardistas antillanas, posiblemente las tres de mayor trascendencia literaria sean la recuperación definitiva del legado taíno y negro para las letras americanas y dos aportaciones de índole teórica. En primer lugar, está el rescate del pasado indígena, precolombino (Ricardo Alegría, José Juan Arrom, René Marqués) y, sobre todo, la explotación temática y artística del negrismo (Fernando Ortiz, L. Palés Matos, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén, Lydia Cabrera, Jacques Roumain, Aimé Césaire). Estos autores llevan temas de origen africano, también descubiertos por una pupila europea ávida de exotismos (Leo Frobenius, Vlaminck, Derain, Matisse, Braque, Picasso, Kahnweiler, Carl Einstein), a sus últimas consecuencias artísticas ameri-

¹ Para este apartado véase también Müller-Bergh (1986: 56-57).

canas.² Entre los documentos que mejor reflejan esta preocupación negrista, antillana en el contexto de la literatura americana y europea, figuran «Poda y espiga de lo negro» (1946) de Emilio Ballagas, tanto como los textos de o sobre Aimé Césaire, «A manera de manifiesto literario» (1942) y los otros que de alguna manera se relacionan con el *Cahier d'un retour au pays natal* (1939, 1947 y 1956). En segundo lugar se destacan, sin duda alguna, dos aportes teóricos antillanos, la aclimatación y el refinamiento posterior en el Nuevo Mundo de los conceptos de 'le merveilleux' y lo real maravilloso y del barroco o neo-barroco. Me refiero sobre todo al prólogo de *El reino de este mundo* (1949) y dos ensayos de A. Carpentier: «Problemática de la actual novela latinoamericana» (1964) y «Conciencia e identidad de América» (1975), tanto como «La curiosidad barroca» y «Sumas críticas del americano» de *La expresión americana* (1957) de José Lezama Lima. A estos documentos quizás también se pudiera añadir el «Prefacio» de *Nada más que* (1954), una reflexión de Mariano Brull sobre el quehacer poético en su último libro de poemas, síntesis de su experiencia personal y aportación vanguardista.

Los primeros destellos vanguardistas en Cuba, evidentes en el ensayo «Los fundamentos lógicos del futurismo» (1921) de Alberto Lamar Schweyer, coinciden esencialmente con los de los movimientos equivalentes en Santo Domingo y Puerto Rico: el *postumismo*, el *diepalismo* y el *euforismo*. No obstante, en Cuba las ideas de renovación militante, nacionalista, afrocubana, de una vanguardia caracterizada por matices ideológicos distintos, pero unida por la oposición cerrada de Gerardo Machado y el *status quo* que representa, hallan un cauce predominantemente literario y cultural en la *revista de avance*. El título se escribía con minúscula y cambiaba con las hojas del calendario en curso («1927» *revista de avance*, «1928» *revista de avance* etc.) y la publicación estaba destinada a convertirse en el portavoz de las inquietudes de la nueva estética en La Habana del 16 de marzo de 1927 al 15 de diciembre de 1930. «1927» se convierte en el punto de arranque de la nueva hornada de escritores y artistas que daban a conocer sus obras a los lectores cubanos. Si bien el impulso inicial fue de «Los Cinco» (Jorge

² Von Wiese (1994: 232-235).

Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Martín Casanovas, y Alejo Carpentier), José Z. Tallet y Felix Lizaso y José A. Fernández de Castro ya habían contribuido a dar el título a la *revista de avance* en «La moderna poesía en Cuba», ensayo que vió la luz en 1925 en *Proa* y que concluye con las siguientes palabras: «De los jóvenes hay que esperar que vayan más allá, en la *perenne revolución que significa todo avance*, asombren a los rezagados y conmuevan de un modo desconocido aún a los que con ellos vienen.»³ Dos años más tarde J. Mañach resume algunas de las preocupaciones más importantes de la época en «Indagación del choteo» y «Vanguardismo», este último ensayo publicado en la *revista de avance* (en tres entregas: «Vanguardismo», «La fisionomía de las épocas», «El imperativo temporal»), tanto como la «Declaración del grupo minorista» que aparece en la revista habanera *Social*.⁴

En este manifiesto de la nueva generación dedicada a «la perenne revolución que significa todo avance», firmado en La Habana por Rubén Martínez Villena y muchos otros el 7 de marzo de 1927, la elite intelectual de Cuba es consciente de la independencia de los pueblos americanos, sobre todo con relación a los Estados Unidos. Además los jóvenes se declaran

por la revisión de los valores falsos y gastados./Por el arte *vernáculo* y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones./Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas teóricas y prácticas artísticas y científicas.⁵

Al igual que en Nicaragua y anticipándose a la revolución política de 1958, los minoristas cubanos luchan «Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui» y «Por la cordialidad y la unión latinoamericana». En el «Prólogo» a *Sóngoro cosongo* (1931) que aparece cuatro años más tarde, Nicolás Guillén hace una apología del

³ *Proa*, Buenos Aires (segunda época 1924 - 1925), n° 7, 25-38.

⁴ *Revista de avance*, año I, n° 1, (15 de marzo 1927), 2-3; año I, n° 2, (30 de marzo de 1927), 18-20; año I, tomo II, n° 13 (15 de octubre de 1927), 42-44; *Social*, X, 21 (22 de mayo de 1927), pp. 16-24.

⁵ En: *Carteles*, La Habana, año X, n° 21 (22 de mayo de 1927), 16-25.

componente negro en la cultura cubana al decir que «una poesía criolla [...] no lo será de un modo cabal con olvido del negro».⁶

A partir de 1927 ya empiezan a manifestarse algunos escritores del segundo grupo de escritores cubanos de vanguardia, de producción más filosófica, estética, dentro de la línea general del hermetismo, la corriente de la poesía pura y del «arte por el arte» de Juan Ramón Jiménez, que han de cobrar mayor empuje al final de la década de los treinta cuando el poeta español emigra a América por motivo de la Guerra Civil española. El vínculo entre la primera y segunda hornada de escritores de vanguardia en Cuba, entre los minoristas de la *revista de avance* y los escritores más jóvenes de *Verbum*, *Espuela de Plata* y *Orígenes* en los años treinta y cuarenta, es Mariano Brull el mayor representante de la poesía pura en la isla.⁷ Y es a esa tendencia a la que también se adhieren Emilio Ballagas en *Júbilo y fuga* (1931) y Eugenio Florit en *Trópico* (1930), *Doble acento* (1937) y *Reino* (1938).

Pero esa corriente, como otras muchas de vanguardia en Hispanoamérica, no siempre se da en estado químicamente puro y a menudo confluye con otras tales como la poesía negra (Ballagas, N. Guillén) o la poesía hispánica popular de tipo tradicional (Brull). El poeta camagüeyano que se inicia en el modernismo tardío con *La casa del silencio* (1916) se convierte en adelantado de la vanguardia en las Antillas con *Poemas en menguante* (1928) y figura diplomática de enlace entre cenáculos del «espíritu nuevo» en París, La Habana y Madrid (Henri Bremond-Valery, minorismo-avance, Generación del '27 – Alberti, Altoaguirre y la «órbita de Lezama Lima»). Más adelante, en los años treinta, Brull colabora en la revista *Imán* (abril 1931) dirigida por Elvira de Alvear y Alejo Carpentier en París, entablando estrecha amistad con Lezama Lima, Gastón Baquero y R. Portocarrero al regresar a Cuba en 1939.

El núcleo esteticista de la poesía pura o hermética, que exalta lo mejor de Juan Ramón, encuentra un guía en José Lezama Lima (1910 - 1976), en cuya órbita giran Cintio Vitier, Gastón Baquero, José Rodríguez Feo y muchos otros. Y este grupo de intelectuales alrededor de

⁶ Guillén (1974: 113-114).

⁷ Para una definición de la poesía pura véase Videla de Rivero (1990: 133-153) y Mata (1959: 76).

Lezama Lima es a la vez heredero de las inquietudes anteriores: el deseo de renovación y la nueva independencia en las letras, la actualización del pensamiento, la negación del arte anecdótico de temas prescritos por el salón, el horror al academismo en las artes plásticas, la asimilación estética de la temática americanista y la valoración del legado cultural afrocubano. Todos los miembros colaboran de una manera u otra en las revistas *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía* y *Orígenes*. *Verbum*, el órgano oficial de la Asociación de Estudiantes de Derecho de la Universidad de La Habana, tiene como director a René Villar-novo y como secretario a J. Lezama Lima.

La revista *Espuela de Plata* lleva un título metafórico gongorino que desde luego significa espiga de metal, aguijón o espolón para picar a la cabalgadura, pero que posiblemente tenga un matiz local, que también se refiera a la estela blanca de los barcos que salen del puerto de La Habana. Sea lo que fuere, el matiz surrealista ya se revela por la alusión a la «marea del subconsciente» que asoma en el manifiesto «Razón que sea» (1939). La revista acaba bajo la redacción de J. Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros y el pintor Mariano Rodríguez (1912 - ?). En todo caso, en 1939 el grupo de la *Espuela de Plata*, liderado por Lezama Lima también expone ya ideas surrealistas, como en uno de los tópicos de «Razón que sea», «Capar un caballo e injertar allí la rosa» o cuando escribe: «En el trópico hay lo vegetal mágico, pero no olvidemos que el rayo de luz es constante. Lo mágico, pero sin olvido de humildad y llamada oportuna.»

Nadie Parecía con el subtítulo de «Cuaderno de lo Bello con Dios» (1942 - 1944) ya apunta hacia una íntima vinculación de esta revista y la anterior con *Orígenes*, cuya presentación, sin título, firmada por los editores, abre con las siguientes palabras: «No le interesa a ORIGENES formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela.»⁸ El vínculo de continuidad de sentido entre *Verbum* y *Orígenes* se evidencia si tenemos en cuenta que el vocablo forma parte del evangelio de San Juan 1, 1, uno de los más herméticos y hermosos de la liturgia católica, que empieza con las palabras: «In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum. Hoc erat

⁸ *Orígenes*, año I, n° 1 (primavera de 1944), 5-7.

in principio apud Deum.» Es decir, este texto evoca la obsesión por el origen del lenguaje, característica del pensamiento lezamesco, y una concepción espiritual, vital, de raíz católica, también evidente en la palabra *orígenes*. Aunque el sentido principal del vocablo latino *origo*, -*ginis*, desde luego equivale a principio, nacimiento, raíz y causa de una cosa, tiene a la vez un campo semántico amplio que también abarca otros significados introspectivos y analíticos, de matiz local, nacional, familiar, moral o teológico-religioso.

Verbum, Espuela de Plata, Nadie Parecía, Cuaderno de lo Bello con Dios y Orígenes, títulos que no implican por sí ninguna oposición de elementos, sino una continuidad de sentido y un encadenamiento semántico donde cada elemento tiende a especificar y confirmar el elemento previo. Las primeras tres son, pues, revistas que abren nuevos caminos, pulen el vanguardismo «minorista» de primera época y añaden una nota propia mediante la espléndida formación humanística, escolástica y universal que sigue la línea del pensamiento de Paul E. More, Ernst Robert Curtius, Jaques Maritain y Josef Pieper. La obra realizada por Lezama Lima y sus coetáneos culmina en la enorme labor de *Orígenes* (La Habana, 1944 - 1956), revista en la que también colabora Mariano Brull. Esta publicación ha de ser la más cerebral, erudita, de destaque internacional en el ámbito del Caribe y una de las más significativas para la cultura americana de su tiempo.

«Yo me voy a la mar de junio»:

la aportación vanguardista de Mariano Brull

Mariano Brull y Caballero (1891 - 1956) nació en la ciudad de Camagüey, capital de provincia y centro de la ganadería de la isla, la antigua población de Santa María del Puerto Príncipe de la época colonial, fundada por Diego Velázquez en 1515. Era hijo de Miguel Brull y Seoane y de Celia Caballero y Varela nacida en la misma ciudad donde también se da la toma de conciencia americana en la isla: en 1608 la primera obra literaria criolla, escrita por un español nacido en la Metrópoli, el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa. Mariano Brull fue distinguido con la Gran Cruz de la Orden de Carlos M. de Céspedes en su Cuba natal como poeta, ensayista y diplomático, nom-

Fig. 1: Foto del autor
de un carnet de identidad
(sin fecha)
¿para el 'Alpino Italiano'?
Probablemente
durante su estancia
en Roma (1934-37)
como Consejero
de la Legación de Cuba.



brado Comandante de la Orden de la Corona de Italia, Caballero de la Orden de Leopoldo en Bélgica así como Oficial de la Legión de Honor francesa (fig. 1). Estas distinciones fueron la consagración definitiva, nacional e internacional, de una extraordinaria carrera literaria y diplomática que lo llevó como funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores a los Estados Unidos de América, Perú, Bélgica, España, Francia, Suiza, Canadá, y como Embajador al Uruguay. M. Brull escribió numerosos ensayos incluyendo «Eternidad de Simón Bolívar» (1942), «Una interpretación de la poesía de Paul Valéry» (1949), y compiló y editó una antología de la obra del poeta romántico y patriota cubano Juan Clemente Zenea (1944). Asimismo Brull tradujo obras maestras del francés como los poemas monumentales de Paul Valéry, *Le cimetière marin* (tr. 1930) y *La jeune Parque* (tr. 1949). Paulatinamente los libros de poesía de Brull, *La casa del silencio* (Madrid 1916), *Quelques poèmes* (1925), *Poemas en menguante* (1928), *Canto redondo* (1934): *Poèmes* (1939), *Solo de rosa* (1941), *Temps en Peine*.

Tiempo en pena (1950), *Rien que ... (Nada más que ...)* (1954) le otorgaron una sólida reputación literaria en el mundo de habla hispana y francesa como uno de los más brillantes escritores de la vanguardia latinoamericana. En todas estas actividades Brull demostró la inteligencia aguda y la sensibilidad de un intelectual culto y humanista en sintonía con los cambios históricos en los cuales participó.

La creatividad y sofisticación de Brull fueron por primera vez reconocidas por el eminente erudito dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884 - 1946) que escribe la introducción a la primera edición de *La casa del silencio*, y a quien el cubano dedica el segundo poema «Hace mucho tiempo fue la casa en fiesta», libro en que también figuran dos poemas introductorios: «Meditación bajo la luna» del mexicano Enrique González Martínez y «To a Young Poet» del nicaragüense Salomón de la Selva. Más adelante, durante la estancia en París de 1926 a 1929, Brull también se ganó la amistad, la confianza y el aprecio de los escritores franceses Paul Valéry, Mathilde Pomès, del pos-modernista colombiano Porfirio Barba Jacob, del vanguardista mexicano Jaime Torres Bodet, del belga Paul Werrie, de Gabriela Mistral, la chilena laureada con el Premio Nobel en 1945, y, sobre todo, del gran humanista mexicano Alfonso Reyes. Los múltiples reconocimientos y amistades nos llevan a preguntar ¿cuáles fueron los logros literarios de Brull, por qué fueron considerados con tanto respeto y, en último análisis, qué le empujó a rebasar los límites del lenguaje tradicional, deseo característico de vanguardia, y qué es lo que lo hace excepcional y único entre sus contemporáneos latinoamericanos?

Desde una perspectiva más amplia que abarca ya cien años, podemos apreciar claramente que Brull era un cubano ecuménico que enriqueció el discurso poético del idioma español en la corriente principal del pensamiento de su época con el afán de expresar en español lo que sólo había sido dicho antes en inglés, francés y alemán. Esta calidad la compartió con el argentino Oliverio Girondo, el peruano César Vallejo y el chileno Vicente Huidobro, quienes también buscaron desarrollar y modificar las posibilidades expresivas del lenguaje. La poesía de Brull evolucionó gradualmente, desde el tono delicado de pos-modernismo transicional de *La casa del silencio*, todavía bajo la influencia del Romanticismo y del Simbolismo-Parnasianismo francés, pasando por el ultraísmo ecléctico que fácilmente incorporó elementos del futuris-

mo, cubismo y expresionismo, hasta una estética vanguardista propia de *Poemas en menguante*.

En «Inicial Angélica», el prólogo a *Júbilo y fuga* de Emilio Ballagas, Juan Marinello observa agudamente: «Desde los *Poemas en menguante* los ángeles nuevos fueron perdiéndose en esquivéz. ¿No trajo Mariano Brull los ángeles de París, nacidos de la cabeza de Juan Cocteau?»⁹ Por ello no nos extraña que el poema 38, «Esta palabra no del todo dicha» que encierra *Poemas en menguante*, sea buen ejemplo de las nuevas perspectivas que Brull introduce a la *revista de avance*.¹⁰ Algo parecido ocurre con el poema 7 (Brull 1928: 7):

A ALFONSO REYES

Yo me voy a la mar de junio
a la mar de junio, niña:
Lunes. Hay sol. Novilunio.
Yo me voy a la mar, niña.

A la mar canto llano del viejo
Palestrina. –
Portada añil y púrpura
con caracoles de nubes blancas
y olitas enlazadas en fuga.

A la mar, ceñidor claro.

A la mar, lección expresiva
de geometría clásica. –
Carrera de líneas en fuga
de la prisión de los poliedros
a la libertad de las parábolas.
–Como la vió Picasso el dorio–
Todavía en la pendiente del alma
descendiendo por el plano inclinado.

A la mar bárbara ya sometida
al imperio de Helenos y Galos;
no en paz romana esclava
con todos los deseos, alerta:
grito en la lira apolínea.

⁹ Ballagas (1931: 9-14).

¹⁰ Videla de Rivero (1990: 141 y 151-152).

Yo me voy a la mar de junio
a la mar, niña
por sal, saladita.....
-¡Qué dulce !

La vivencia europea de Brull se refleja en la referencia pictórica a la obra geométrica, cubista de Pablo Picasso en particular, que en aquel entonces se encontraba en Francia, y en la referencia implícita a las transformaciones de la pintura figurativa en general: La residencia del poeta en Bruselas y Madrid (1923 - 1926) y en París (1926 - 1929) que con Zürich, Hannover, Berlin y Milano era uno de los centros irradiadores de vanguardia. Las construcciones impersonales e investigaciones plásticas de Picasso, tanto como las de Braque y Gris acabarán por llevar el movimiento a sus límites extremos. Por lo demás la curiosa mezcla de «códigos aparentemente diferentes: los próximos a la poesía popular en la estrofas que lo abren y cierran: predominio del octosílabo, diminutivos, ritmo musical, gracia, ligereza», tanto como la vinculación del poema a la poesía pura «por la definición entre lírica e intelectual de la realidad nombrada», ya han sido comentados acertadamente por la crítica.¹¹

Además, el poema 34 de Brull menciona otra obra de la fase rosa del pintor malagueño: «Tras de este plano rosa Picasso/ -playa coralina- el mar» y el poema 7 que acabamos de reproducir, posiblemente también al cubismo sintético del pintor belga René Magritte que exhibía cuadros muy parecidos a *Threatening Weather* (1928) en la galería *Le Centaure* de Bruselas en 1927. Es decir, en este cuadro determinados elementos temáticos que aparecen en el poema 7, un cielo azul y un mar azul picado con olas pequeñas, enmarcados por montes violáceos de una costa entre índigo y púrpura, sirven de telón de fondo para figuras espectrales blancas, un torso truncado de mujer, una tuba y una silla que flotan desprendidos sobre el horizonte de una playa rocosa: «Portada añil y púrpura/ con caracoles de nubes blancas/ y olitas enlazadas en fuga.» El poema 34 añade referencias al exotismo oriental del pintor japonés Foujita (Foujita Tsuguharu, llamado

¹¹ Videla de Rivero (1990: 147).

Léonard, 1886 - 1968): «El mar, -azul polvoso/ y fugitivo de Foujita-
vientre de loba/ erizado de senos.» Respecto a la pintura de Maurice
Vlaminck y Giorgio de Chirico se lee: «El cielo, -llamaradas de
Vlaminck-/ se pasma en gris»; «De miel y de sol y de verde luna/ dos
potros encabritados de Chirico/ pacen al unísono». Y no nos extraña
que después de 1905/1906, sobre todo a partir de los esbozos iniciales
para *Les Demoiselles d'Avignon* (el mismo año que la publicación de *Los
negros brujos* de Fernando Ortiz) dos de estos artistas, Vlaminck y
Picasso, ya hubieran participado activamente en «la caza de arte negro»
a fin de ampliar los horizontes estéticos de fauvistas y cubistas a través
del carácter mágico del arte negro africano.¹² Es decir, Brull reconoce
lúcidamente e incorpora a su poesía los pintores representativos de
vanguardia (Picasso, Magritte, Vlaminck, de Chirico) asociados con dos
de las escuelas principales, el cubismo y el surrealismo empeñados en
transformar la representación de la realidad mediante la pintura
figurativa y la imagen.

The Cubists after Cézanne, justified a new approach to figurative painting
by using the image as a relay of perception; Chirico, and after him the
Surrealists, used the image for its interrogative power. The question had
been reversed: beneath the signs and marks lay a hidden sense which the
artist still knew little about, but which his intuition enabled him to bring
to light [...].

From 1915 on Chirico peopled his silent and deserted world with
manikins [estatuas, «potros encabritados», torsos truncados etc. en un
espacio teatral] and pictures which raised for representational art, the
same questions, or similar ones, that had already been raised by Picasso:
What does reality consist of and where is illusion to be found?¹³

Todo este ambiente cubista y surrealista se refleja de alguna manera en
la poesía vanguardista de Brull, no solo en el poema 7 dedicado a
Alfonso Reyes sino también en los poemas 28 «La catedral engarzada
en el ojo ...» y 34 «Tras de este plano rosa Picasso» de *Poemas en men-
guante*.

¹² Von Wiese (1994: 232-233).

¹³ Daval (1980: 15).

Otros «poemas en menguante», «La divina comedia», «La palma real», «La catedral», «El polvo – ceniza etérea» publicados por vez primera con el poema 7 «Yo me voy a la mar de junio», en la *revista de avance*, mayo de 1927, tanto como el poema 16, «Verdehalago», documentan los juegos sonoros, ilógicos, onomatopéyicos, propios del futurismo y del dadaísmo o los procedimientos metafóricos ultraístas y creacionistas (Brull 1928: 16):

VERDEHALAGO

Por el verde, verde
verdería de verde mar
Rr con Rr.

Viernes, vírgula, virgen
enano verde
verdularia cantárida
Rr con Rr.

Verdor y verdín
verdumbre y verdura
Verde, doble verde
de col y lechuga.

Rr con Rr
en mi verde limón
pájara verde.

Por el verde, verde
verdehalago húmedo
extendiéndome. – Extiéndete.

Vengo de Mundodolido
y en Verdehalago me estoy.

Alfonso Reyes fue el primero en destacar el carácter intuitivo, aliterativo y lúdico del poema 16 al observar que «ciertamente [...] no se dirige a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan aquí un fin útil. Juegan, solas casi».¹⁴ Además, dadas las afinidades poéticas de Brull, es muy posible que «Verdehalago», tanto como el «Romance sonámbulo» (1925) de Federico García Lorca, «Verde que

¹⁴ Reyes (1942: 194). También citado por Videla de Rivero (1990: 148).

te quiero verde ...», arranquen de la lectura de la obra de Juan Ramón Jiménez, sobre todo «Verde verderol», incluido en las *Baladas de primavera* (1907). Pero aunque en el caso de «Verdehalago» se trata de una composición escasamente razonada y anecdótica, las últimas líneas «Vengo de Mundodolido/ y en Verdehalago me estoy» dan la clave del poema dualista que contrapone eficazmente dos palabras cruzadas, metáforas que sintetizan la realidad y el deseo, los principios básicos de la realidad y del placer. «Mundodolido», el mundo real con sus sinsabores, contradicciones, negaciones, aflicciones y congojas. «Verdehalago» el mundo imaginario, intuitivo y mágico de la música, la poesía, la fantasía y la infancia. Esto se logra mediante una enumeración caótica de sustantivos, neologismos, aliteraciones constantes y metáforas irracionales que evocan «el verde», color mágico por antonomasia, tradicionalmente asociado a la esperanza, libertad, belleza, dulzura y en la heráldica renacentista a Venus, porque el color corresponde al crecimiento orgánico constante de la vegetación, la fertilidad, la fuerza vital de la naturaleza.¹⁵ Todo esto explicaría la obsesiva insistencia sonora y semántica de «verde verdería de verde mar», «Viernes» (veneris dies, el quinto día de la semana consagrado a los placeres de Venus) «vírgula», «virgen», «enano verde», «verdularia cantárida» a lo largo del poema. Sin entrar mayormente en cuestiones de cronología o antecedentes genéticos, podemos concluir que estas variaciones sobre el tema formaban parte del «Zeitgeist», el espíritu dominante de la época. Determinados elementos análogos a «Verdehalago» asomarán en 1945 en «Fern Hill» de Dylan Thomas («Now as I was young and easy under the apple boughs/ About the lilting house and happy as the grass was green/ And playing lovely and watery/ And fire green as grass ...:»), en la «Oda al color verde» del *Tercer libro de las odas* (1957) de Pablo Neruda, y *En la masmédula* (1956) de Oliverio Girondo: «... ah/ el verde ver/ el todo ver quizás en libre aleo el ser/ el puro ser sin hojas ya sin costas ni ondas ...»¹⁶

En suma, Brull tuvo la intuición lírica de crear un lenguaje literario propio al escribir poesía pura, remotamente evocativa de las de Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry, los representantes del lirismo intelec-

¹⁵ Biedermann (1989: 133-134).

¹⁶ Citado por Mata (1959: 76).

tual creado por Mallarmé, así como producir romances neo-populares a la manera del *Romancero gitano* de Federico García Lorca. La creatividad poética del escritor cubano abarca un encantamiento mágico por medio de trabalenguas y experimentaciones fónicas de un vigor y una inventiva insólitos. Esto se ha de llevar a las últimas consecuencias en composiciones lúdicas donde el sentido semántico se reduce al sinsentido, o «nonsense» a la manera del «Jabberwocky» de Lewis Carroll en *Alice in Wonderland*.¹⁷ Brull logra su sinsentido mediante una enumeración caótica de metáforas a base de combinaciones de sonidos y permutaciones lexicológicas, lo que Alfonso Reyes, «escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo» consagró como «jitanjáforas»:

Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera.

Olivia oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófora
zumbra ulalindre calandra.¹⁸

Mientras se mantiene la rima asonante y el octosílabo, el ritmo tradicional del romance, el énfasis lingüístico y poético está en despojar el poema de sentido, exceder y superar los límites de la lírica tradicional favoreciendo elementos puramente sonoros o de la música de la palabra pura. Estos juegos onomatopéyicos y palabras cruzadas crearon un estilo y dicción diferentes de los ejercicios iconoclásticos Futuristas y Dadaistas con el lenguaje, tales como los de Marinetti en *Zang Tumb Tumb* (1914), el poema fonético de Ball, «O Gadji Beri Bimba» (1916), los de Kurt Schwitters «An Anna Blume» (1919), «Ursonate» (1921) y su «Poesía de letras» («WW/PBD ...», 1922) o los experimentos de técnica imaginativa de Edith Sitwell con la textura, el ritmo y la rima de *Façade* (1922). Todos estos ejemplos de la literatura italiana, alemana

¹⁷ «Jabberwocky», «'Twas brillig, and the slithy toves/ Did gyre and gimble in the wabe:/ All mimsy were the borogroves,/ And the mome raths outgrabe./ 'Beware the Jabberwock my son!/ The jaws that bite, the claws that catch!/ Beware the Jubjub bird, and shun/ The frumious Bandersnatch!» en Carroll (1990: 176-178).

¹⁸ «Filiflama ...», poema festivo de Brull, citado por A. Reyes (1942: 201).

e inglesa que flotaban en el aire del tiempo, sin mencionar ejercicios análogos de Vicente Huidobro en *Altazor, o el viaje en paracaidas* (1919 - 1931), viaje que termina deshaciéndose en el alarido de la caída libre en el espacio sideral: «Ai a i ai a i i i o ia».¹⁹ Como podemos apreciar en los ejemplos que se han citado, otros elementos estilísticos de Brull, característicos de las técnicas vanguardistas de su tiempo, necesariamente incluirían el cultivo de la metáfora, pero ahora unida a la enumeración caótica y el afán gráfico visual de las artes plásticas para determinar la naturaleza de la realidad, sobre todo la pintura cubista y surrealista que también se incorpora a su repertorio poético.

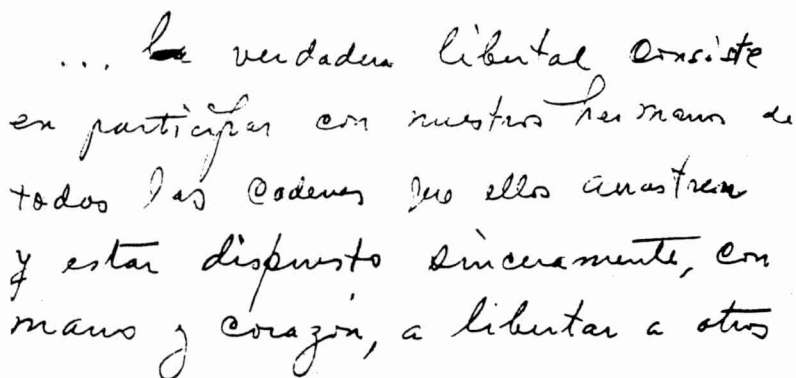
La concisión melancólica y el ánimo sombrío y reflexivo de los últimos dos libros de Brull: *Temps en Peine/Tiempo en Pena* (1950) y *Rien que ... (Nada más que ...)* (1954), muestran un estilo fluido más maduro, agudizado por la falta de sentido, el agujero negro del vacío existencial. En aquel momento cuando escribe «A toi-même» (Brull 1950: 9), el único poema jamás escrito en francés, adopta la persona o máscara de otro ser, la voz de un vidente que habla en lengua ajena, un poeta que había explorado imaginativamente el subconsciente «entre las arenas de la nada», y que había asimilado fácilmente las repercusiones conceptuales del surrealismo.

A TOI-MEME

Toi qui plonges dans l'éternel
 Et reviens les mains vides
 Plein d'un oubli qui ne pèse
 Que sur les cils chargés de songes;
 Toi qui de rien combles ta vie
 Pour être plus léger à l'ange
 Qui suit tes pas, les yeux fermés,
 Et ne voit point que par tes yeux;
 As-tu trouvé le corps d'Icare
 A l'ombre de tes ailes perdues?
 Qu'est-ce qui t'a rendu muet
 Parmi les sables du néant,
 Toi qui plonges dans l'éternel
 Et reviens les mains vides?

¹⁹ Huidobro (1976: 437).

Lo que hace a Brull único entre sus contemporáneos hispanoamericanos es su rara combinación de talento y circunstancia, tradición e innovación, todas las ventajas de viajar y de una carrera diplomática proeminente, que le permitieron aprovechar a la vez su propia herencia hispánica y la del occidente, rondas infantiles de la poesía popular de tipo tradicional y el legado literario más erudito latinoamericano, el Siglo de Oro español y la gran tradición clásica francesa; para asimilar e integrar todas ellas a las innovaciones formales del vanguardismo, la vanguardia española e hispanoamericana (fig. 2). Un acierto estético reconocido por sus contemporáneos españoles, latinoamericanos y también franceses. Mariano Brull, un hombre distinguido, sensible; un gentilhombre que murió como en su canto, un viernes, 8 de junio de 1956.



... la verdadera libertad consiste
en participar con nuestros hermanos de
todas las cadenas que ellos arrastran
y estar dispuesto sinceramente, con
mano y corazón, a libertar a otros

Fig. 2: Autógrafo inédito de M. Brull (sin fecha) ¿De 1953, después de una controversia con Fulgencio Batista a quien se niega a obedecer?: «[...] la verdadera libertad consiste en participar con nuestros hermanos de todas las cadenas que ellos arrastran y estar dispuesto sinceramente, con mano y corazón, a libertar a otros» (Copyright Herederos de M. Brull y K. Müller-Bergh).

Bibliografía

- Avelino, Andrés (1923): «Del movimiento postumista hispanoamericano», en: *Repertorio Americano* 6, San José, Costa Rica, 38-39.
- (1924) (ed.): *Pequeña antología postumista*, Colina Sacra, Santo Domingo, República Dominicana: Imprenta La Cuna de América.
- Ballagas, Emilio (1931): *Júbilo y fuga* (1931), La Habana: Ediciones Heroe, 1939.
- Biedermann, Hans (1989): *Knaurs Lexikon der Symbole*, München: Droemer Knaur.
- Brull, Mariano (1916): *La casa del silencio*, Madrid: Imprenta de M. García y Galo Sáez.
- (1928): *Poemas en menguante*, París: Le Moil & Pascaly.
- (1950): *Temps en Peine/Tiempo en Pena*, Bruselas: La Maison du Poète.
- Carroll, Lewis (1990): *More Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass and What Alice Found There*. Illustrations by Peter Newell, with notes by Martin Gardner, New York: Random House.
- Daval, Jean-Luc (1980): *Avant-Garde 1914 - 1939*, New York: Skira Rizzoli.
- Espuela de Plata* (1939), núm. 1, La Habana, agosto - septiembre. [La revista se publicó aproximadamente hasta 1941].
- González Orbegozo, Marta (1995): «Biografías: Eugenio Granell», en: *El surrealismo en España*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, 381-382.
- Guillén, Nicolás (1974): *Obra poética 1920 - 1972*, tomo I, Angel Augier (ed.), La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Henríquez Ureña, Max (1946): *Panorama histórico de la literatura dominicana*, Río de Janeiro: Companhia de Artes Gráficas.
- Huidobro, Vicente (1976): *Obras completas de Vicente Huidobro*, tomo I, prólogo de Hugo Montes, Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Lagler, Anette (1994): «Rue Vignon 28», en: Peter, Hans Albert (ed.): *Die Sammlung Kahnweiler von Gris, Braque Léger und Klee bis Picasso*, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, München: Prestel, 198-201.
- La Habana. Salas del Museo Nacional de Cuba, Palacio de Bellas Artes* (1990): La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Jiménez, Juan Ramón (1961): *Canción*, nota preliminar de Agustín Caballero, Madrid: Aguilar.
- Jones, Daniel (ed.) (1971): *The Poems of Dylan Thomas*, New York: New Directions.
- Mata, Julio (1959): «Mariano Brull y la poesía pura en Cuba», en *Nueva Revista Cubana*, año I, n° 3, La Habana, 60-77.

- Monod-Fontaine, Isabelle (1994): «Pablo Picasso», en: Peter, Hans Albert (ed.): *Die Sammlung Kahnweiler von Gris, Braque Léger und Klee bis Picasso*, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, München: Prestel, 70-81.
- Müller-Bergh, Klaus (1986): «Indagación del vanguardismo en las Antillas: Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Haití», en: Burgos, Fernando (ed.): *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid: Orígenes, 53-76.
- Reyes, Alfonso (1942): *La experiencia literaria* (Coordenadas), Buenos Aires: Losada, 141-234.
- Rueda, Manuel/Hernández Rueda, Lupo (eds.) (1972): *Antología panorámica de la poesía dominicana contemporánea (1912 - 1962)*, Santiago de los Caballeros, República Dominicana: Universidad Católica Madre y Maestra (UCMM).
- Verbum* (tres números, La Habana, junio, julio - agosto y noviembre de 1937).
- Videla de Rivero, Gloria (1990): *Direcciones del vanguardismo americano*, tomo I: *Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Von Wiese, Stephan (1994): «Kahnweilers Sammlung afrikanischer Stammeskunst», en: Peter, Hans Albert (ed.): *Die Sammlung Kahnweiler von Gris, Braque Léger und Klee bis Picasso*, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, München: Prestel, 232-235.

Dieter Reichardt

La nueva sensibilidad martinfierrista
y los desplantes de Nicolás Olivari:
El gato escaldado

Planteamientos

En el mundo entero de la filología, no hay muchos quienes se dignaron a dedicarle atención investigadora a Nicolás Olivari.¹ Si hojeamos las 2.000 páginas del reciente *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* (1993) dirigido por Ricardo Gullón, sólo hallamos un «Véase» que remite a «Boedo» y «Vanguardias en Hispanomérica» donde el objeto de nuestro interés apenas figura en un cementerio de nombres no especificados. Por otra parte hay clarinadas como la de Eduardo Romano quien rotundamente lo parangona con Roberto Arlt.²

¹ Después de publicarse un modesto artículo mío, en 1975, sólo hay otro, de 1985, redactado por la logia «Scalabrini Ortiz» bajo su líder Eduardo Romano. Este artículo volvió a publicarse, sin modificaciones, con otro título: «Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari», en: Romano (1990: 97-118). Se trata de una visión panorámica sobre los tres primeros poemarios de Olivari, labor meritoria que habría podido enmendarse, si cabe, al sistematizar de algún modo la ensaladilla terminológica de lo «grotesco», «carnavalesco», «funambulesco», «guiñolesco», etc. Si volvemos a hojear el hasta ahora único tomo VI de la *Historia social de la literatura argentina*, dirigido por Viñas (1989), con el título prometedor *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916 - 1930)*, no encontramos, en un tomo de 450 páginas, ni una línea dedicada a Olivari, fuera de su mención en la sinopsis cronológica. Cierta ignorancia manifiesta Masiello (1986: 47) al definir a Nicolás Olivari como un escritor «del realismo social de la década del veinte», en su libro sobre *Las escuelas argentinas de vanguardia* (de 230 páginas).

² Romano (1983: 125) ensalza «las audacias deformantes [...] expresionistas [...] de Nicolás Olivari, único equivalente poético de lo que significara en nuestra narrativa Roberto Arlt. Ambos desmitificaron, con el ácido de la ironía o del grotesco, los falsos valores de su grupo».

Si echamos un vistazo sobre los materiales disponibles para un acercamiento a Olivari podemos constatar por lo menos la existencia de una monografía de 110 páginas, de Koremblit (1957), de tono «uni-caule» que se manifiesta de la siguiente manera: «solidario, fraternal, pletórico de pánica adhesión a la vida [que] nadie como él [es decir Olivari] sabe vivirla y escanciarla en sus más vigorosas manifestaciones, dionisiacas o apolíneas, según el ánimo y las circunstancias, nadie tampoco como él sabe ofrecerla y brindarla generosamente» (1957: 92 s.). Fuera de las efusiones koremblianitas y alguna notita suelta, existe una reedición de *El gato escaldado* (1966), por primera vez publicado en 1929. Además hay una reedición de 1956 de *La musa de la mala pata* olivariana que, además de este texto de 1926, ofrece una selección de la primeriza *La amada infiel* (1924) y del *Gato escaldado*. Algo, al fin, que no se lleva el viento³ metafórico de las inclemencias en los mercados culturales, pero que pronto destruirán los ácidos concretos que contiene el papel barato de todos estos libros.

En una ocasión semejante a la presente se me ocurrió la hipótesis de la *incompatibilidad estructural* de vanguardismo (1991: 214) y lo que Bürger (1980) llama «Institution Kunst»,⁴ suponiendo en la mayoría de los casos argentinos –fuera de Omar Viñole y, con otra envergadura, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo– que la tal incompatibilidad quedaba fuera de los deseos o ambiciones socioculturales de los implicados.

Ahora se me ha ocurrido una precisión: Propongo una diferenciación entre vanguardia y vanguardismo suponiendo que el vanguardismo se caracteriza por la tendencia de transigir (o coquetear) con la Institución Arte, mientras la vanguardia (a secas) tiende a la autoliqui-

³ El prólogo al *Gato escaldado* firmado por Olivari, está titulado «Palabras que se lleva el viento».

⁴ «Institution Kunst»: Bürger la define como «die in einer Gesellschaft (bzw. in einzelnen Klassen/Schichten) geltenden allgemeinen Vorstellungen über Kunst (Funktionsbestimmungen) in ihrer sozialen Bedingtheit» (1977: 53), lo cual puede parafrasearse como las ideas generales sobre el funcionamiento social del arte que rigen en una sociedad y en sus respectivas clases o capas, y puede agregarse que de estas ideas generales, por supuesto históricamente delimitadas, depende el prestigio no solamente de obras sino también de géneros y medios. Cf. también Sanders (1987: 2 ss.).

dación sociocultural denunciando las seducciones, coimas o violencias de la Institución Arte. Es decir entre vanguardismo y vanguardia mide una distancia semejante a la distancia entre el mingitorio de Marcel Duchamp y algún tubo de estufa expuesto en 1965.

Aquí se podría caer ingenuamente en la trampa del concepto de originalidad. Sostengo que la diferencia categórica entre vanguardismo y vanguardia no es, en primer lugar, una cuestión de cronología sino de esencia (sin h, susurraría Cortázar-Oliveira). El tubo de estufa expuesto en un museo en 1914 hubiera sido también un escándalo, pero ya mitigado, ya suavizado por lo que tiene de afable simbología de la cual carece el objeto de loza o porcelana indecoroso y difícilmente sacralizable (en nuestra cultura judeocristiana) de Duchamp. Si nos detenemos un poco en este «artista» de los «ready mades» de 1914, de los cuadros cubistas anteriores, de sus fotografías y esbozos, de su gran obra en vidrio, de su trabajo de bibliotecario, hasta sus campeonatos de ajedrez, quizá podemos deducir de todo este curriculum otro indicador de la vanguardia (a secas): el antiprofesionalismo artístico o el don de jugarse en diferentes situaciones y tradiciones culturales y vitales. Parecida, aunque bastante menos exitosa, es la versatilidad de Olivari quien fuera de su obra poética escribió cuentos, una novela, algunas obras para el teatro, algunas letras de tango, y desde muy temprano se interesó por el cine, como lo testimonia una curiosa colección de «Estampas cinematográficas», *El hombre de la baraja y la puñalada* de 1933. Ejerció en toda su vida el periodismo, además fue pintor.⁵

Entonces, para llegar a una definición de la vanguardia y la pertinencia a ella, tendríamos que sopesar la calidad/cantidad de las transgresiones en combinación con la actitud antiprofesionista, frente a las transigencias del vanguardismo siempre en vías de admisión oficial.

⁵ Lo cual puede comprobarse por la portada de su poemario *Los poemas rezagados* (1946). En el archivo de Carlos Codesal (Buenos Aires, cielo) encontramos una nota del diario *Clarín* (22/10/1964), titulada *Pinturas de Nicolás Olivari*: «Algo de los elementos –tipos, ambientes, clima– que caracterizan la desenfadada poesía de Nicolás Olivari, a veces con su trasfondo de recóndita ironía y ternura, hallamos en los cuadros que exhibe en la galería El Taller.» Más adelante se caracteriza esta pintura «a veces quizá en exceso convencional, desgarrada, áspera y por momentos grotesca, pero siempre enaltecida por un acendrado lirismo».

Terrible: ¡los puros y los impuros! Así sea, pero propondría la fórmula dialéctica de los puros indecorosos, como representantes de la vanguardia, frente a los impuros decorosos, como representantes del vanguardismo. Admitido esto hay que preguntarse por los códigos y los jueces. ¿Quién dictamina que uno o una sea impura decorosa o lo contrario? Además, ¿cuáles son los códigos empleados? ¿los coetáneos o los actuales, y estos sincrónica o diacrónicamente?

Para contestar a esto y no abultar, pienso enfocar el momento de la publicación del *Gato escaldado*, los textos de este poemario y los inmediatos alrededores pragmáticos, los cuales incluyen la Institución Arte como el históricamente definido complejo de entidades e ideas hegemónicas sobre la cultura de una nación. Los portavoces de aquella serían: Leopoldo Lugones, poeta «laureado» y de verdad, Ricardo Rojas, genial historiador de la literatura argentina, pero quien se desinteresó de ella después de los poetas gauchescos, y de un Groussac, director de la Biblioteca Nacional, pero antes admirador de Corneille que de los hermanos Discépolo. Además hay que contar con la revista *Nosotros* y el suplemento del diario de *La Nación*.

Si nos preguntamos cómo funciona este ente abstracto podemos suponer que en primer lugar defiende su soberanía, además controla el «buen gusto» y el jausiano *horizonte de expectativa*,⁶ finalmente sanciona las transgresiones admitiendo a lo sumo aquellas que señalan la disposición de un futuro funcionamiento institucional.

Para precisar, a raíz de lo planteado, la ubicación de Olivari con respecto al rigor de sus presumibles transgresiones a favor de una creación personal que corresponda con los postulados de la vanguardia, hay que reconstruir, en primer lugar, las pautas del discurso hegemónico. La parte central de mi estudio consistirá en un análisis comparativo del *Gato escaldado* con otras manifestaciones del círculo martinfierrista que firmó como nueva sensibilidad o fue tildado así por sus detractores desde diferentes campamentos.

⁶ «Erwartungshorizont», «horizonte de expectativa» es el concepto fundamental de la «estética de la recepción» que establece, frente a una «estética de la producción», la función constitutiva y activa del público con respecto a la obra artística que se concretiza afirmando y a la vez transgrediendo el horizonte de normas y convenciones de un momento o una época histórica. Cf. Jauß (1970: 171 ss.).

Manifestaciones de la Institución Arte o los postes del horizonte de expectativa

Una de las publicaciones que abarca las diferentes tendencias literarias de la época es la famosa *Exposición de la actual poesía argentina (1922 - 1927)*.⁷ La primera sección de esta antología consiste en un muestrario de las posiciones estéticas de la actualidad argentina, encabezada por Leopoldo Lugones. Sus cañonazos se dirigen contra casi todos los poetas jóvenes que de alguna manera forman parte del núcleo vanguardista que para él se reducen a un «grupo de prosistas jóvenes y no, para quienes resulta verso todo párrafo de prosa dispuesto en renglones verticales separados». La versatilidad, para Lugones es un error, ya que «según la sencilla y buena verdad, un poeta debe ser ante todo un poeta, y un pintor un pintor». El lema lugoniano es el siguiente:

Amor y rima: esto es toda la poesía, en efecto. [...] Denomínase poesía toda composición destinada a expresar una emoción de belleza por medio del lenguaje musical. Si no hay verso, falta, pues uno de esos dos elementos capitales [...] (*Exposición 1927*: I s.).

Lo que Lugones defiende es la estética del modernismo, y así no va a retroceder ni un milímetro en esta lucha, que es también generacional, por el predominio estético. La palabra de Lugones cuenta, en aquella época, más que la de cualquier otro escritor, y es verdaderamente asombroso, con qué disciplina y uniformidad militan sus sicarios intelectuales. Cuando en 1915 publicó Ricardo Güiraldes, culto terrateniente al fin y al cabo, su poemario *El cencerro de cristal*, mereció, por Julio Noé, crítico circunspecto de la revista *Nosotros*, el calificativo de «francamente malo», con el agregado de: «lástima que el señor Güiraldes quiera, a todo trance, ser original y suponga que aún hay burgueses

⁷ *Exposición (1927)*. En esta antología, Olivari se autopresenta: «Nací en 1900. [...] No tengo ninguna ambición ni ninguna esperanza. Estoy sereno y aburrido como el pez del acuario de Río de Janeiro, que vi una vez, y que bostezó a mi frente con el gesto de omnisapiente comprensión que sólo hallé más tarde en la redacción de la revista 'Nosotros'. Solo tengo un grande, infinito ideal. Comprarme una hamaca paraguaya para descabezar una siesta larga, que me cure de una vez para siempre de esta mi vieja enfermedad de tristeza» (1927: 99).

a *épater*».⁸ Lo que a Noé le habrá parecido condenable, fuera de la escasez de rimas, sería la contravención antihoraciana de Güiraldes quien postulara, bajo el apartado de «Prisma»: ⁹

No busquéis aquí, verdad, razón o deducción alguna./ A otros la enseñanza. A esas enormes cabezas cuadradas, pensantes y rumi-pensantes, que hacen de la verde yerba campera, un bolo alimenticio [...] No tengo aptitudes de máquina, para transformar bellezas en utilidades y si algo hay de verdad en mis escritos, culpa mía no es./ El prisma recibe luz e, inconsciente, rompe transparencia, en siete colores.¹⁰

Con mayor encarnizamiento reacciona *Nosotros* contra *La Musa de la mala pata* y *El gato escaldado*. Con respecto al segundo libro y a su autor real el crítico, Mariano López Palmero, parece destilar veneno:

[...] lo que constituye la personalidad de este hombre no se eleva hasta convertirse en personalidad de poesía. Se la quita su vulgaridad, su grosería, su bastedad y no queda nada, absolutamente nada. Porque si en lo que se detienen sus ojos y se fija su corazón hay materia de poesía –y es indudable que la hay– bien es cierto que para lograrla se necesita al poeta, que su autor no es por el momento [...] Nada tan distante del arte literario como este libro, verdadera negación de calidad artística, prueba flagrante de nihilismo artístico [...] Y nada digamos de su idioma, por el que se vuelca el burdel y la más supina ignorancia de lo trascendental y de lo elemental en gramática y en decencia lingüística. Para el autor el idioma

⁸ *Nosotros*, n.º 85, 1916. Cit. por Ulla (1969: 135).

⁹ El nombre de «Prisma» luego será utilizado por los vanguardistas argentinos de los primeros años veinte como nombre de la «revista mural». Cuatro años después Eduardo González Lanuza, martinfierrista de primera hora e historiador del grupo, llama *Prismas* su primer libro de poemas, de 1925.

¹⁰ Güiraldes (1915: 173). Se reedita este libro en 1925. En la mencionada *Exposición de la actual poesía argentina* Güiraldes, mirando de soslayo a Lugones, manifiesta: «No creo en la poesía realizada según una definición. La poesía es aquello hacia lo cual tiende el poeta. [...] No comprendo [...] que se sienta a un queso, a la mamá, a la luna, a una fiesta patria y al 'atardecer inefable', en forma de soneto. El soneto tiene un moldecito de budín en la mano y mete dentro todo lo que se le pone al tiro. [...] Toda forma poética es feliz, agregando a las que se han hecho las que se hacen y harán. La poesía, como el mercurio, escapará siempre de nuestras manos» (1927: VI s.).

debe parecerse a las mujeres de su frecuentación, que por lo visto no le hablan sino en polaco.¹¹

Pecaríamos zonzamente si condenáramos a López Palmero por la confesión de su rabiosa indignación, ya que ella nos sirve para poder definir uno de los baluartes de la Institución Arte que, en aquel momento, estaría confrontada con ciertas irregularidades. Como el mismo crítico informa, acaba de recibir Olivari el Premio Municipal de Literatura por el poemario de marras, lo cual podría indicar que estamos o en un momento de transición hacia un discurso artístico hegemonizado por algún sector nuevo, vanguardista, o en un momento de debilitamiento transitorio de las siempre renovadas huestes de la Institución Arte. Sospechamos de que se trata de esto último, sólo que el clima político de los años veinte, con su efervescencia popular y democrática,¹² hizo tambalear a los oportunistas de siempre, pero no a un tal López, fiel testaferro de Lugones.

Con el primer historiador del vanguardismo argentino, Nestor Ibarra (1930), se nos presenta el testaferro de un nuevo papa de las letras, Jorge Luis Borges, a quien está dedicado el «Capítulo II», casi la

¹¹ *Nosotros*, n° 252, 1930. Cit. por Ulla (1969: 184 s.). Pero también desde la izquierda política de entonces se despotrica contra nuestro poeta. Antonio Zamora, director de la editorial y revista *Claridad*, denuncia en esta (n° 206, del 10/ 5/ 1930) sus defectos: «poesía plagada de cuanto atenta contra su vigor humano, salpicada de negaciones [...] un calco de enfermizas corrientes». Cit. por Romano (1990: 115). El mismo Olivari cuenta, sin grandes aspavientos (1966: 15), que lo expulsaron como traidor por su primer libro de poemas, *La amada infiel* (1924), del grupo «Boedo», mientras en el otro bando, «Florida», halló en seguida «la acogida cariñosa, sencilla, fraternal diría de Evar [Méndez], Oliverio Gironde, Marechal, Borges».

¹² En 1926 el presidente de Argentina, Marcelo T. de Alvear, había aceptado la invitación de los jóvenes poetas, a un recital en el Café Tortoni. Según Ismael Bravo, en una nota del diario *Clarín* (4/5/1959), estaba Olivari entre los participantes. «El poema que éste leyó, reñido con las reglas clásicas [...] como todos los poemas de ese joven autor, estaba al margen de la poética al uso. El doctor Alvear felicitó a cada poeta. Al descender Olivari del estrado, le tendió la mano, diciéndole: - Muy bueno, fuerte y original su poema.» (Bravo menciona que Olivari, antes de leer al *Lunario sentimental* de Lugones, había leído a Jules Laforgue. Olivari sólo tomó de éste cierto clima, cierto desenfado.) Con respecto al momento histórico, podría confirmar nuestra sospecha de que en los años 30 y 40 ya casi nadie se ufana aún de haber participado en la vanguardia. Cf. Reichardt (1991: 216).

cuarta parte del libro de Ibarra, fuera de las constantes remisiones que bajo la máscara de afanosa imparcialidad revelan la admiración incondicional de este historiador quien ensalza a Borges como «admirable ministro de una Argentina más grande por él» (1930: 48), lo cual no estaría equivocado, si no sonara innecesariamente burdo.¹³

¿Y qué opina el tal Ibarra de Nicolás Olivari? En el capítulo III, dedicado a «La Pleyade Ultraista [sic] », Ibarra, no tomando en cuenta que el viejo Atlas no tenía más de siete hijas, enumera por lo menos, fuera de su ídolo, a once poetas. Uno de ellos es nuestro Nicolás Olivari que figura en el subcapítulo «El ultraísmo abaratado de los reporters: [Raúl] González Tuñón y Olivari» (1930: 82-92), es decir que ya desde el principio se le niega el título dignificante de poeta. En el plano formal, critica Ibarra el «galimatías ultraísta» de las metáforas y «sus fracasos en versificaciones demasiado difíciles para él» (1930: 91). En el plano del contenido lo acusa Ibarra por la frecuencia de las prostitutas, la mención de las enfermedades de las cuales padecen, el «mal gusto debido evidentemente a una fundamental incultura», el «rencor sistemático», «la malevolencia que extiende hasta sí mismo», el «analfabetismo mental y sensible». En resumen:

[...] es evidente que en tanto verso pornográfico o escatológico Olivari no persigue otra meta que la de escandalizar al «burgués»: la mejor actitud del lector ante tamaña inocencia no es la indignación sino la sonrisa (1930: 87-92).

Uno de los poetas jóvenes que se merecen la estima de Ibarra por presentar una posición, tildada de «esotérica», que «se opone absolutamente [a] la de ciertos poetas-periodistas» es Ricardo Molinari (1930: 82). Con respecto a su poemario *El imaginero* (1927) Ibarra destaca «la luminosidad de sus imágenes», «la fina hondura», «la elegancia y minuciosidad de su voz si la mueve una mujer», para llegar a la conclusión:

El *Imaginero* representa, por su misma actitud delicada, toda de gracia y de penumbra sutil, de lejano pudor y cortés sonrisa, una de las más dignas obras de nuestra joven poesía (1930: 80).

¹³ Al anunciar, además, un libro: «En colaboración con Jorge Luis Borges: Descubrimiento de Buenos Aires, serie fotográfica», por publicar.

• **NICOLÁS OLIVARI** •
EL GATO ESCALDADO
• **POEMAS** •



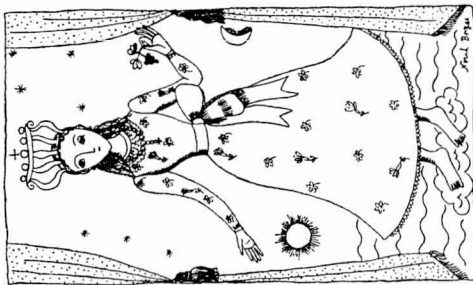
GLEIZER EDITOR

Fig. 1: Portada (Buenos Aires 1929)

DE ESTE LIBRO SE HAN TIRADO 20 EJEMPLARES SOBRE PAPEL DE HOLANDA, NUMERADOS DEL 1 AL 20 Y FIRMADOS POR EL AUTOR, DIEZ DE ELLOS FUERA DE COMERCIO, Y 500 EJEMPLARES SOBRE PAPEL DE HILO, TODOS LOS CUALES CONSTITUYEN LA EDICION ORIGINAL.



RICARDO E. MOLINARI



EL IMAGINERO

POEMAS

Buenos Aires XCMXXVII

Copyright by Editorial Proa
Buenos Aires, Rep. Argentina

Fig. 2: Segunda carátula

Los desplantes olivarianos

Si comparamos la portada de *El gato escaldado*¹⁴ (fig. 1) y una (segunda) carátula que se incluye en *El imaginero* de Ricardo Molinari (fig. 2) podemos sospechar, por la cantidad de elementos evidentemente opuestos, de que en el nivel de los paratextos iconográficos *El gato escaldado* se presenta como una antítesis, mejor dicho, una propuesta jactanciosamente diferente del poemario de Molinari, eterno mozalbete esotérico (como lo dibujó la misma artista de la carátula, Norah Borges) y, ya para toda su vida, empleado del Congreso Nacional. Este Molinari, al final del libro, expresa su agradecimiento:

Acompáñalos [i.e. los poemas] una virgen, clara labor de Norah Borges. Una virgen, como las muchachas de nuestros pueblos, de pollera floreada y pies desnudos [...] (1927: 95).

Frente a este contubernio de infantilismo, religiosidad, escandalosa idealización de la pobreza de los campesinos, buenas maneras y, quizás, un discreto flirteo, se erigen las tres mujeres del *Gato escaldado* que se preparan o para una fiesta o, igualmente serenas y gozosamente meticulosas, para la faena de prostitutas. Tratándose de tres, además se sugiere la (non) santa Trinidad frente a la única María. No llevan «polleras floreadas» sino más bien deliciosa ropa interior, y tampoco andan descalzas sino visten medias sedosas con ligas que en aquellos tiempos probablemente resultaban eróticas, igual que los zapatos de alto tacón. Los pezones de la señorita de en medio, que se resaltan en la tapa original por el color rojo, subrayan además el contraste con el tristemente casto busto, apenas insinuado, de la «virgen» de la hermana de Jorge Luis Borges. La parodia del simbolismo astrológico (sol, luna, estrellas), de la florcita y de la corona, la evidencian la pequeña maceta del cactus en la ventana, los frasquitos para un eficiente maquillaje, el sombrero coquetón que lleva la de la izquierda o el que se ve en la sombrera.

¹⁴ No puedo descifrar, ni con lupa, la firma, si lo es, de la portada que reza, más o menos: «A leidel theimar», que podría ser un «vesre» o un anagrama y, si no me equivoco, de una mujer cuyo nombre sería Adeleida, para el apellido propongo Ramírez.

También puede leerse el extenso prólogo olivariano, «Palabras que se lleva el viento», de ocho nutridas y desenfadas páginas, como contestación a la pequeña nota de agradecimiento al final del *Imaginero*, único manifiesto no poemático que contiene el libro. En cuanto al competidor Molinari, quizá no como persona real, sino representante de una actitud artística, y quizá contra Jorge Luis Borges, Olivari expone:

El poema actual es poesía de ictericia. Licuar lo extraordinario –esencia de la poesía– en frases largas y con el trote cansado de los artículos periodísticos, es desvirtuar el lirismo para siempre. [...] El lirismo usado hasta ahora es bobalicón y miedoso. Es pura agachada de si doy o no doy. Está ya agrietado y maquillado con los abundantes cold creams de los academicismos. Su vejez es espantosa ante las nuevas fórmulas. Fórmulas sin fórmulas (1929: 7 s.).

Con el gesto de un Prometeo o un Zaratustra, Olivari postula: «Calcinarse los tuétanos para sudar tinta» (1929: 10). Retomando ideas de Güiraldes, en contra de la posición de Lugones o de sus adictos, confirma:

No hemos querido perder el tiempo, que tanto lo necesitamos para vivir, en ese trabajo de ta-te-ti de la rima. Que es labor de afeminamiento indigno, ese [sic] de ponerse a elegir palabras con un ruido en la punta para acariciar el oído de los haraganes.¹⁵ Porque el verso rimado es para haraganes que se dejan llevar por el rumor de organito de la música de vals de los sonetos.

Nosotros quisimos sinfonizar el lirismo en líneas gruesas fuertemente acusadas sin preocuparnos de si eran cortas o largas. Eso es oficio de tendero, mas no de poeta. Con tal de expresar totalmente nuestro pensamiento, nuestra tristeza y nuestro dolor, todo está dicho (1929: 12 s.).

La finalidad de su poesía la restringe Olivari al ámbito rioplatense, distanciándose de paso, del módico entusiasmo por el «arroz con leche» de Rabindranath Tagore:

¹⁵ Sin embargo, hay a menudo rimas en los poemas olivarianos, evidentemente con intención burlesca, por ejemplo: «aspirina – esquina», «falangeta – proxeneta», «casero – trasero», «cucaracha – vivaracha» del poema «El éxodo» (1929: 48 ss.), «ganga-corte de manga» (1929: 57), «petitorio – mingitorio», «corte de manga – las estrellas son los zanga-/nos de la luna abeja/ y tú eres una corneja» (1929: 60).

Nos toca iniciar en el Plata la nueva era del poema [...]. Y como la mentira nos es odiosa como un forúnculo en la grupa de una bella prostituta, debo declarar que en mi poema «Mi mujer» de mi libro «La Musa de La Mala Pata» está en germen, acaso, la posibilidad poemática argentina [...] (1929: 13).

Olivari remite al único texto del libro anterior, que por la disposición tipográfica se define como poema en prosa, al modo de la mayoría de los textos del *Cencerro de cristal* güiraldiano o los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* por Oliverio Girondo. Lo que en «Mi mujer» se expresa es la oposición entre cultura y naturalidad:

Cuando tenía veinticinco siglos de hastío y la fealdad repulsiva del ciudadano [...] llegaste vos, bruta y sencilla como una vaca, con apenas cinco años de escuela primaria que, felizmente, no te hicieron mella (Olivari 1956: 84).

Aplausos machistas o rabietas feministas por la actitud inferible, no los creo ni pertinentes ni sensatos. Lo que sí puede apreciarse en «Mi mujer» y en varios poemas del *Gato escaldado*, es el intento de encontrar una –relativa– verdad opuesta a la mentira, relativa también, de las idealizaciones, pero sin caer en el feísmo satírico, la simple inversión de lo idealizado. Esto, precisamente, es la cáscara de la banana que hace trastabillar a un López Palmero o a un Ibarra. Lo que ellos denuncian como inculto, asqueroso, enfermizo, etc. sólo lo es desde el punto de vista de una estética que no diferencia entre ética, verdad y belleza. En este asunto, el «reporter» Olivari va mucho más allá de lo que alcanzan a pensar los trasnochados defensores de la Institución Arte.

Pululan en la poesía de entonces las «niñas» y, por cierto, totalmente castas. Borges, al hacer vagar a su yo poético, encuentra a las tales en cada «humilde» suburbio (Reichardt 1989: 59). Molinari se dedica íntegramente a este tema. En su «Poema de la niña velazqueña», de tres páginas y mucha «flor de la magnolia», llega a una atrevida propuesta:

Quien te rescatará de la castidad,
mientras yo sólo anhelo
que en su voz
algún día, llegue a oírme ... (1927: 30)

Además se pueden apreciar «Romances para la niña» (1927: 31 ss.), una repetida «María del Pilar» que «tenía dos trenzas» en los santos «hogares criollos de aquel entonces» (1927: 35-37, además dedicado a Jorge Luis Borges), y que finalmente vuelve a aparecer en el último poema, de seis versos que terminan en un alejandrino pareado y exactamente medido: «Qué hacer de nuestras vidas, María del Pilar/ si Jesús ha pasado para no retornar ...» (1927: 93; los puntos suspensivos parecen gozar de la predilección de Molinari, pero, es verdad, también de Olivari).

Frente a las niñas de la supuesta «nueva sensibilidad» encontramos mujeres en *El gato escaldado*, que no se destacan, evidentemente, por su inocencia. O se trata de «mozas barraganas/ que chistan en las ventanas»,¹⁶ o, con cierta frecuencia, prostitutas ya envejecidas como «mi querida Guadalupe»,¹⁷ mientras otras todavía se merecen admiración incondicional, como «[e]sta bestia magnífica y clinuda,/ portentosa ramera. [...] walkiria del mulataje». ¹⁸ Pero también se encuentran una viuda nostálgica,¹⁹ una señora de la alta sociedad con la cual se entabla una breve relación erótica («Mística»), una artista de cine (Bárbara la Mar), la propia mujer enferma («El tocado de la enferma»), en fin, la gama femenina del *Gato escaldado* es bastante amplia. El poema titulado «O-to-ri-no-la-rin-go-lo-gí-a» ofrece por un lado el mundo de:

¡Qué le vamos a hacer! Si todo lleva
a tu sexo asfaltado
y al asmático
vaivén de las camas piojosas,
donde cohabitamos
y, ¡conste que yo te pago!

Al supuesto reproche por la falta de decoro y moral, contesta el yo poético:

¹⁶ Del poema «Saludo a François Villon» (1929: 21).

¹⁷ Del poema «San Fernando» (1929: 22 s.).

¹⁸ Del poema «Esta bestia magnífica y clinuda» (1929: 62).

¹⁹ Claro que ni en este caso el hablante lírico se presenta muy remilgado: «Palpita bajo el plegado/ manto viudal,/ el sexo desasosegado/ por la ausencia eternal» (1929: 31).

Se me dirá que hay otras mujeres ...
 De acuerdo, las veo y conozco ...
 Son las que llevan tapados de pieles,
 [...] son esas mujeres, maravillosas, claros de luna,
 bellezas de ensueño y de peso,
 desde la cuna
 comen faisanes
 y son tan nutritivas y perfectas
 que sólo con sus excrementos diarios
 viviría una semana
 la familia proletaria ... (1929: 18 s.)

Las transgresiones de Olivari no se limitan al intento de incorporar lo obsceno²⁰ en el ámbito de una poesía que se pretende vital (o existencial), sino abarcan hasta las tradiciones culturales más venerables, cuando por ejemplo cita a Jorge Manrique con la copla: «Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar» afirmando: «Y gusto ver correr juntas nuestras dos porquerías/ su vida y mi vida ...»²¹

El barrio porteño, con toda la carga de sentimentalismo y reciente mitología no se salva del zarpazo poético de Olivari. La «Canción ditirámica a Villa Luro» oscila entre una ternura retenida: «me diste tu belleza/ en estaño de palabras yo pago la otra vuelta ...», y gestos irreverentes o burlescamente desproporcionados:

Villa Luro: al compás de tus perros gemebundos,
 erizo los vellos de mi asombro,
 cuando mi brazo gigantesco cuelga
 una luna podrida en tus talones (1929: 55 s.).

Frente al constante enternecimiento del yo poético de Borges en *Fervor de Buenos Aires* (1923) o *Luna de enfrente* (1925), las «ventanas con rejas», «los atardeceres» y «amaneceres», etc., puede constatarse una actitud crítica en Olivari que, también aquí, no se limita a la antítesis o una intertextualidad paródica sino ofrece una visión diferente, personal y autónoma.

²⁰ Claramente expresado en «Canción de amor»: «amante mía y obscena y 'tota pulchra'» (1929: 44).

²¹ Del poema «San Fernando» (1929: 23).

Semejante es su actitud con respecto a la historia nacional: sin respeto,²² como en su «Canción de la plaza Lavalle» (el héroe predilecto de un Ernesto Sábato). Allí cantan los muchachos «la zamba chueca que desvirtúa al heroísmo»: «El general Lavalle se ha hecho caca, bajo los faldones/ bajo los faldones/ de la casaca» (1929: 42).

Epílogo

Al relacionar a Omar Viñole y Macedonio Fernández llegamos a la conclusión de que el primero que exhibió sus insolencias como práctica vital en el espacio público de una sociedad, se autoexcluyó del espacio artístico (Reichardt 1991: 226). La Institución Arte vigila severamente sus predios permitiendo, a lo sumo, alguna excursión teórica al campo vital, pero le niega implacablemente la beatificación, para no hablar de honores mayores, a aquel quien se jacta de la autenticidad vital (o vitalista) de sus propuestas artísticas. Es cierto que Olivari no llega a los extremos de un Viñole, pero en una escala menor de transgresiones se puede apreciar en toda su trayectoria, hasta los poemas de *Pas de Quatre*, de 1964, su perseverancia en la vereda de enfrente de la Institución Arte, es decir en su pureza indecorosa de la vanguardia frente a tantos otros, la mayoría de los martinfierristas, para quienes, como para Borges, aquel movimiento fue reduciéndose a «inocentes novedades ruidosas» (1974: 13).

²² No sólo Borges, con sus poemas «Rosas» de *Fervor de Buenos Aires* y «El general Quiroga va en coche al muere», de *Luna de enfrente*, comprueban un interés nacionalista, sino también el amigo de Olivari, Raúl González Tuñón en *Miércoles de ceniza* (1928) asume un tono revisionista en poemas como «Epitafio para una tumba argentina en Inglaterra»: «Hizo morder el polvo de la derrota a la tierra que ahora lo cobija» (1928: 55).

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras completas, 1923 - 1972*, Buenos Aires: Emece.
- Bürger, Peter (1977): «Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie», en: *Romanistische Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, 1, 50-76.
- (1980): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp 2.^a ed.
- (1984): *Theory of the avant-garde*, Manchester: University Press (Theory and history of literature, 4).
- Exposición de la actual poesía argentina (1922 - 1927)* (1927) organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo. Buenos Aires: Minerva.
- González Lanuza, Eduardo (1961): *Los Martinfierristas*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- González Tuñón, Raúl (1928): *Miércoles de ceniza*, Buenos Aires: Editorial Manuel Gleizer.
- Güiraldes, Ricardo (1915): *El cencerro de cristal*, Buenos Aires: Juan Roldán, Editor, Librería «La Facultad».
- Ibarra, Nestor (1930): *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo. 1921-1929*, Buenos Aires [sin indicación editorial].
- Jauff, Hans Robert (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Korembli, Bernardo Ezequiel (1957): *Nicolás Olivari, poeta unicaule*, Buenos Aires: Editorial Deucalión.
- Martín Fierro. Periódico quincenal de artes y crítica libre (1924 - 1927)*, Buenos Aires.
- Masiello, Francine (1986): *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires: Hachette.
- Molinari, Ricardo E. (1927): *El imaginero. Poemas*, Buenos Aires: Editorial Proa.
- Olivari, Nicolás (1924): *La amada infiel*, Buenos Aires: Modesto H. Álvarez.
- (1926): *La musa de la mala pata*, Buenos Aires: Editorial Manuel Gleizer.
- (1929): *El gato escaldado*, Buenos Aires: Editorial Manuel Gleizer.
- (1933): *El hombre de la baraja y la puñalada. Estampas cinematográficas*, Buenos Aires: Manuel Gleizer Editor.
- (1946): *Los poemas rezagados*, Buenos Aires: Llosibol & Midedogapa [= pagado de mi bolsillo] Editores.
- (1956): *La musa de la mala pata*. Prólogo de González Carbalho, Buenos Aires: Editorial Deucalion.
- (1964): *Pas de Quatre*, Buenos Aires: José Luis Trenti Rocamora Editor.
- (1966): *El gato escaldado*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1966): «Mito y realidad del grupo Martín Fierro», en: *Testigo* (Buenos Aires) 2, 14-17.

- Reichardt, Dieter (1975): «La voz del pueblo. Anmerkungen zur Lyrik Nicolás Olivaris», en: *Filología y didáctica hispánica. Homenaje al profesor Hans-Karl Schneider*, Hamburg, 527-538.
- (1989): «Engagierte Literatur und Avantgarde in Argentinien», en: *Ibero-americana* 13, 37/38, 51-69.
- (1991): «Macedonio Fernández y Omar Viñole: dos caras del vanguardismo en Argentina», en: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*, Frankfurt: Vervuert, 213-228.
- Romano, Eduardo (1983): *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Romano, Eduardo/Seminario Scalabrini Ortiz (1985): «El poeta Nicolás Olivari en la década del 20», en: *Revista Cordobesa de Literatura y Política* 1, 1, 35-47.
- (1990): «Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari», en: Romano, Eduardo/Seminario Scalabrini Ortiz: *Las huellas de la imaginación*, Buenos Aires: Puntosur, 97-118.
- Sanders, Hans (1987): *Das Subjekt der Moderne. Mentalitätswandel und literarische Evolution zwischen Klassik und Aufklärung*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Ulla, Noemí (ed.) (1969): *La revista Nosotros*, Buenos Aires: Galerna.
- Viñas, David (ed.) (1989): *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916 - 1930)*, Buenos Aires: Editorial Contrapunto (*Historia social de la literatura argentina*, Director: D. V., t. VI).

Vicky Unruh

¿De quién es esta historia? La narrativa de vanguardias en Latinoamérica

Si por designio implícito, la novela tradicionalmente investiga cómo el individuo contará su historia, la ficción en prosa de las vanguardias latinoamericanas de los años 20 y 30 radicaliza –es decir, va a la raíz de– esta tradición. En el contexto de los movimientos artísticos internacionales y locales que denigraban lo racionalmente discursivo, el relato vanguardista perseguía la solución a una aparente paradoja: ¿cómo contar una historia al esquivar simultáneamente el acto de contar? Así los escritores vanguardistas construían obras que, aunque fundamentalmente narrativas, socavaban el proceso narrativo convencional y recurrían amplia y libremente a las estrategias retóricas de múltiples modos expresivos, tanto visuales y plásticos como verbales: la lírica (Martín Adán, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Rosamel del Valle); el cine (María Luisa Bombal, Vicente Huidobro); el periodismo y la publicidad (Oswald de Andrade, Patricia Galvão, Xavier Icaza); el teatro y el *performance* (Roberto Arlt, Alejo Carpentier, Patricia Galvão); el folclore (Mário de Andrade, Miguel Angel Asturias); el ensayo (Salvador Novo, Pablo Palacio); el retablo y el canto (Xavier Icaza); y la memorias y el diario (Teresa de la Parra, Salvador Novo, Norah Lange). Este impulso poligenérico propasa la tradicional incursión promiscua o imperialista de la novela en el terreno de otras formas artísticas para encarnar la empresa vanguardista de desmoronar barreras entre arte y vida. Los vanguardistas, quienes rehusaron la construcción de obras maestras para emprender lo que he designado en otro foro como una variable forma de actividad cultural,¹ maniobraban con facilidad entre géneros y modos estéticos. De modo paralelo la novela vanguardista procuraba activa e implacablemente ser

¹ Ver la introducción a Unruh (1994: 1-29).

algo más –o menos– que ficción en prosa. Si el artista, aspiraba a *no* ser artista (por lo menos del corte esteticista de sus precursores modernistas), la novela activamente intentaba *no* ser novela. Por otra parte, propongo que, dentro de un contexto de vertiginosos cambios sociales, esta dispersión del modo de contar novelesco surge de una radical ambivalencia en el consenso cultural en Latinoamérica de esta época sobre el papel y los fines del novelar. Este efecto, además, le proporciona a la narrativa vanguardista cierto aire de familia no tanto con la novela del llamado Boom, a la cual se le suele comparar a base de sus estrategias narrativas innovadoras, sino con la novela latinoamericana más reciente variablemente designada del «pos-Boom» o de la posmodernidad.²

Aunque me limitaré aquí a demostrar brevemente esta ambivalencia en solamente dos novelas vanguardistas –*Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt y *Parque Industrial* (1933) de Patricia Galvão–, esta propuesta surge de una indagación más amplia hacia una caracterización matizada del relato vanguardista en Latinoamérica. Tanto los escritores de la época como varios críticos de nuestros días ya han comentado la inestabilidad genérica de estas novelas, por ejemplo en la antología de la llamada «novela lírica» de los Contemporáneos mexicanos realizada por Juan Coronado (1988) o en el estudio de René de Costa sobre *Cagliostro*, la «novela-film» de Huidobro (Costa 1984: 120-136). En su iluminador estudio, *Idle Fictions*, Gustavo Pérez Firmat presenta la más completa síntesis hasta la fecha sobre la novela vanguardista hispana. Basándose en la dinámica entre los textos y la crítica de la época, Pérez Firmat propone una tipología de lo que designa como «prosa neumática» cuyas características principales, en contraste con la novela decimonónica, incluyen 1) «nebulosidad» o falta de sustancia; 2) ausencia o fragilidad de trama; 3) personajes «descaracterizados» o carentes de solidez; 4) falta de contacto con «el lastre de la realidad inmediata»; 5) elementos metanarrativos que desafían la categoría

² Dentro de la extensa bibliografía reciente sobre la problemática de la posmodernidad en Latinoamérica, investigaciones eficaces sobre la novela incluyen, a modo de introducción básica, el capítulo final de Lindstrom (1994: 197-221) y, con una discusión más teórica, el estudio de Williams (1995).

«novela» y 6) mayor libertad para lectores.³ No obstante su gran lucidez, esta tipología presenta dos limitaciones significativas. Como base de una teoría de narrativa vanguardista específicamente hispana se fundamenta en novelas españolas (por ejemplo de Benjamín Jarnés, Antonio Espina, y Pedro Salinas, entre otros) y, de Latinoamérica, casi exclusivamente en obras de los Contemporáneos mexicanos, cuyo diálogo crítico con novelistas peninsulares y con Ortega y Gasset era, en algunos casos, estrecho y dinámico. Por otra parte, aunque el concepto de «prosa neumática» sea sumamente apta para la modalidad escogida de novela «lírica» o «poemática», pasa por alto toda una gama de formas narrativas igualmente vanguardistas que surgen durante estas décadas en el resto del continente y aún en México con la novela estridentista. Resulta difícil, por ejemplo, hablar de la «nebulosidad» de *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade o de *Panchito Chapopote* (1928) del estridentista Icaza, de la ausencia de trama en *Los siete locos* de Arlt; de la «carencia de solidez» de personajes en *Écue-Yamba-O* (1933) de Carpentier o *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) de Teresa de la Parra; o de la falta de contacto con «el lastre» de la realidad de *Los siete locos* (tan bonaerense), *La casa de cartón* (1928) de Adán situada en el reconocible suburbio de Lima, Barranco, o de *Serafim Ponte Grande* (1993) de Oswald, producto paulista sin lugar a equivocación.

No obstante la variedad de modalidades vanguardistas en Latinoamérica, propongo que la radical vacilación genérica de la narrativa es una característica general y que apunta no solamente hacia el problema de cómo contar las experiencias del ser que habían proveído el eje de la novela occidental desde sus orígenes en la temprana modernidad, sino también hacia una lucha dentro del texto mismo por el poder interpretativo: ¿de quién sería la historia que este relato intentaría contar? ¿quién tendría la autoridad esclarecedora de contarla? ¿hacia quién iría dirigida o cuál sería su imaginado público lector? Si la novela decimonónica latinoamericana –la llamada «ficción fundacional» en términos de Doris Sommer⁴– contaba para los miembros letrados de

³ Para una elaboración detallada de estas características, ver el capítulo «A Pneumatic Aesthetics» de Pérez Firmat (1982: 40-63).

⁴ Ver Sommer (1991).

una relativamente pequeña «comunidad imaginada»⁵ los romances alegóricos de la formación nacional, la novela modernista/simbolista de entre-siglos contaba para lectores aún más selectos la historia del artista-intelectual angustiado por su lugar en una sociedad burguesa materialista.⁶ Aunque la narrativa vanguardista parte de y hereda elementos de este «retrato del artista», registra además mundos de grandes cambios demográficos y culturales: de migraciones extensas tanto de campo a ciudad como de ultramar, del desarrollo de sectores de clase media y desplazamientos del campesinado rural hacia el proletariado urbano, de expansiones de formas de comunicación y entretenimiento de masas (periódicos, libros populares, radio, cine), y de aumentos de alfabetismo coincidentes con la expansión de escuelas normales y campañas educativas de gobiernos reformistas. Una consecuencia de estos fenómenos es la presencia de una mayor cantidad y variedad de posibles lectores, efecto marcado en la paradójica retórica del manifiesto de vanguardias que se dirigía por una parte a un público selecto de con-vanguardistas y por otra a imaginados públicos hiperbólicamente vastos, tales como la «juventud de América».⁷ Discrepo, por lo tanto, con la afirmación de Pérez Firmat que la prosa vanguardista es «solamente el producto de la sensibilidad del artista» (1982: 35),⁸ y propongo que las nuevas estrategias textuales, lejos de ser mero virtuosismo técnico, responden a un concreto ambiente cultural y social del momento.

En las *Aguafuertes porteñas*, crónicas periodísticas de su eterno vagabundeo por las calles bonaerenses, Roberto Arlt, hijo de inmigrantes, documentaba tanto esta multiplicidad demográfica en sus reportajes sobre tipos y modos de hablar como la creciente presencia de lectores de toda especie. Ya en los títulos de algunas aguafuertes se registra cierta distancia irónica hacia la proliferación y el valor de la actividad literaria: «La inutilidad de los libros», «El escritor como operario», «Lo que no ven los escribidores», «El negocio de los editores», y «La prisa

⁵ Tomo la frase del análisis de Anderson (1991). Para una indagación del concepto en el ámbito novelesco hispanoamericano, ver Franco (1989).

⁶ Para un excelente estudio de este tipo de novela, ver González (1987).

⁷ Para un detallado estudio del manifiesto de vanguardias en Latinoamérica y el público implícito que construye, ver el primer capítulo de Unruh (1994: 31-70).

⁸ Todas las traducciones del inglés al español son mías.

por publicar». Otros títulos dan testimonio del ambivalente interés de Arlt en el público lector y el «consumo» de la cultura: «La lectora que defiende el libro nacional» y «Nuestro público no lee». En «La prisa por publicar», Arlt dibuja un retrato mordaz de un ambiente de descontrolada multiplicación de obras «literarias» de consumo: «Estos libros tienen, término medio, 20.000 palabras, una hermosa carátula, letra grande y cuestan dos pesos. Los libros extranjeros tienen de 40 a 60.000 palabras y cuestan de sesenta a ochenta centavos. Y, además, están bien escritos» (Arlt 1991: II, 580). No obstante su condena recurrente de un público lector que, según Arlt, se interesa más por el fútbol, a veces estima más a los lectores que a los escritores que lo traicionan con sus libros «apurados» compuestos para la presentación a concursos: «En fin, el que la paga es el público que está harto de comprar por dos pesos ochenta páginas de puro margen y algunos renglones de letra grande con una magnífica carátula» (1991: II, 580). Arlt traslada estas tensiones a la ficción en el cuento breve «Escritor fracasado», el relato autobiográfico de un aspirante a literato quien, como «escritor democrático», busca sin éxito el género novelesco apto para la historia que quisiera contar, un protagonista de clase o herencia apropiada para ella, una comunidad de compañeros literatos, una viable teoría estética, y, sobre todo, un público lector: «Trágico destino el nuestro. Primero excomulgados por el arzobispo, después anatematizados por el proletariado. ... Nosotros los literatos estábamos mal en todas partes» (1991: II, 215).

Los siete locos manifiesta una problemática paralela en varios niveles: 1) su inestabilidad genérica y su empleo de estrategias e imágenes tanto teatrales como narrativas; 2) una lucha textual tanto por la caracterización de personajes como por la protagonización de la obra; y 3) una paralela contienda al nivel narratológico sobre el origen enunciativo de la historia, lo cual involucra al lector en una meditación implícita sobre autores y lectores.⁹ A nivel de relato, *Los siete locos* presenta personajes bonaerenses que buscan afirmación personal y

⁹ De la vasta bibliografía arltiana, sobre su innovación novelesca y/o relación con las vanguardias se destacan los estudios de Rita Gnutzmann, Aden Hayes, Christopher Towne Leland (capítulo siete), Francine Masiello, Beatriz Pastor, y Alan Pauls.

poder sobre su medio ambiente a través de un extravagante club secreto que, con matices fascistas, Bolcheviques, y anarquistas, trama la toma del poder de la sociedad argentina y su total reorganización tecnológica y social. El supuesto protagonista y focalizador dominante de la historia es el cesante Augusto Remo Erdosain, quien, agobiado por un perpetuo *angst* existencial y en busca de venganza y auto-afirmación, incorpora a este gran esquema el secuestro y asesinato de su detestado rival Barsut. Otro personaje central es el enigmático y excéntrico Astrólogo, el genio creador del complot y del club que lo realizará. No obstante su trama intrincada, sin embargo, en su desarrollo la novela desvía la atención del lector hacia otros asuntos que incluyen su inestabilidad genérica, su enfoque sobre construcción de personajes, y sus trucos narratológicos, efectos reforzados por la postergación del argumento central a otra novela, *Los lanzallamas* (1931).

En su proceso de contar, *Los siete locos* colinda con varios géneros y entretiene fragmentos que evocan múltiples discursos de la época: lírica existencialista, novelas folletinescas, melodramas de radionovela, cuadros visuales cubistas, aguafuertes arltianas, y, sobre todo, pieza teatral. Arlt escribió novelas entre 1925 y 1932 y sus piezas dramáticas se estrenaron o publicaron entre 1930 y 1942; típicamente estas épocas se han tratado como dos fases autónomas en la trayectoria del autor. El giro hacia el teatro, sin embargo, surge directamente del carácter dramático de sus narraciones, y éstos proveen un enlace para Arlt entre vida y arte, entre sus recorridos cotidianos de Buenos Aires y sus experimentos de prosa vanguardista. Así, varias aguafuertes, por ejemplo, desembocan en breves escenas dramáticas que documentan encuentros cotidianos atestiguados por Arlt en la ciudad. Aún más llamativa es la presencia en una fantasía de «la coja» Hipólita en *Los siete locos* de una versión embrionaria de la primera pieza dramática de Arlt, *Trescientos millones*, estrenada en 1932.

El carácter teatral de la narración se liga a la concepción de personaje en la novela y la consecuente vacilación sobre el sujeto cuya historia se contará. Todos los sujetos narrados se construyen con imágenes de inestabilidad. Más que la «descaracterización» señalada por Pérez Firmat de la «prosa neumática» (1982: 81-99), en *Los siete locos*, como en mucha prosa vanguardista, podemos hablar de una plusvalía de caracterización, es decir, de una obsesión con el proceso de construir,

deshacer, y reconstruir personajes no tanto «nebulosos» como volátiles y proteicos. Este proceso señala la problemática menos de una ausencia de identidad que de una multiplicidad de posibles identidades en una sociedad crecientemente diversificada, una implícita conciencia de que la historia del enajenado burgués decimonónico o el angustiado artista del 20 no es la única que se presenta para contar. Las imágenes de tal subjetividad inestable y *des-integrada* se destacan en las múltiples descripciones de la auto-percepción de Erdosain, por ejemplo «era una cáscara de hombre» (Arlt 1985: 9); «existía en él un vacío tan inmenso ... que su conciencia se disolvía» (1985: 48); «su vida se quedó reducida a aquel centímetro cuadrado de sensibilidad» (1985: 58); o «él mismo era una cascada de carne en las oscuridades» (1985: 60). En los cuerpos de los personajes de *Los siete locos* se ubica su desordenada identidad. Es de notar que las imágenes en la novela de Arlt proponen un sujeto *des-contenido* por los límites de su propio cuerpo y sugieren una identidad múltiple: «No podía reconocerse. ... Se apretaba la frente entre la yema de los dedos, y la carne de su mano le parecía extraña y no reconocía la carne de su frente, como si estuviera fabricado su cuerpo de dos sustancias distintas» (1985: 58). Algunas imágenes recalcan una distancia entre el sujeto y el cuerpo que la contendría: «El ya no era un hombre, sino sensación pura de alma, con riberas nítidamente recortadas dentro de la carnicera armazón de su físico» (1985: 218). Otras refuerzan la sensación de un sujeto *collage* de diversos orígenes: «en él todo revestía un continente extraño, como si el sujeto estuviera compuesto de diferentes piezas humanas correspondientes a hombres de distintos estados» (1985: 142).

Tales imágenes corporales apuntan no solamente a la volátil subjetividad de los personajes arltianos sino también a una problemática relación con el medio ambiente. Para ellos, las calles de Buenos Aires rebosan con tragedia social y peligro personal, y sus recorridos están cargados del terror en la calle, frase que provee el título de un capítulo de la obra.¹⁰ La compleja y amenazadora vida callejera parece agravar su fragilidad interna, pero es también en la calle misma que los personajes buscan cierta integración estabilizadora, por ejemplo en esta

¹⁰ Sobre la relación de Arlt con Buenos Aires, ver Gostautas (1977).

singular imagen en que Erdosain constituye su sensación de identidad personal en una relación concretamente metonímica –a modo de un cuadro cubista– con sus alrededores: «Y ahora ... aparecía ante sus ojos la fonda como un cuadrilátero exactamente recortado. El cual parecía que ahondaba sus rectas al interior de su pecho, de modo que casi podía admitir que se mirara a un espejo, el frente de su cuerpo presentara un salón estrecho, ahondado hacia la perspectiva del espejo. Y él caminaba en el interior de sí mismo, sobre un pavimento enfangado de salivazos y azerrín, y cuyo marco perfecto se biselaba hacia lo infinito de las sensaciones adyacentes» (1982: 163).

Esta escena subraya cierta permutabilidad entre personaje y ambiente, un proceso esencialmente teatral cuando se extiende a una comparable intercambiabilidad entre un personaje y otro. Tal como los protagonistas de los dramas metateatrales de Arlt quienes transforman el espacio mimético percibido por el público en el espacio diegético que se imaginan, los personajes de *Los siete locos* construyen alternativas identidades más auto-aceptables al imaginar argumentos dramáticos que ellos mismos protagonizan. Estas escenas, a veces sumamente melodramáticas, incorporan personas y situaciones tanto de las lecturas como de las realidades de los fantaseadores. De conformidad con las convenciones de la ficción folletinesca, estas escenas, inflexionadas por relaciones de poder y desigualdades de clase, proveen mayor movilidad a sus protagonistas, apta defensa en una sociedad demográficamente fluctuante y análoga a la actividad de un narrador/autor que busca distintas posiciones de sujeto desde las cuales contar su historia. Así Erdosain se imagina alternadamente como el dueño y el lacayo principal de una mansión lujosa, o construye un retiro de isla tropical que le provee acceso a una mujer más allá de su propio rango social. Los personajes desempeñan estos actos transformadores tanto colectiva como individualmente; así cada miembro del club de locos lleva un mote tipológico –«el rufián melancólico», el «buscador de oro», «la coja», «el Astrólogo», «el mayor»–, y la extensa reunión del club para organizar su gran esquema lleva el título capitular de «la farsa». Es de notar, además, que cada personaje no solamente asume un papel en la farsa sino que en sus prácticas discursivas encarna cierta postura ideológica o manera de interpretar el «problema» de Argentina: la militar, la científico-tecnológica, la económica, la política (tanto de derecha como de iz-

quierda), y la sexual. Así la «farsa» de la reunión del club se convierte en una lucha interpretativa por individuos diversamente posicionados.

Paradójicamente, la novela representa estos escapistas dramas individuales y colectivos como actos simultáneamente perversos y auto-integradores que les proveen a sus protagonistas un ancla en el mundo. No obstante su carácter contencioso, el tipo de intercambio que constituye la reunión del club es fundamental al proceso teatral de auto-reconstrucción realizado por los personajes. Sirviéndose de los tempranos ensayos filosóficos de M. M. Bakhtin, Michael Holquist ha ampliado el concepto de dialogismo para construir una noción de subjetividad bakhtiniana que abarca un diálogo no solamente lingüístico sino también perceptual, un implícito diálogo de intercambio entre el observador y el percibido. Según Holquist, el sujeto para Bakhtin es una relación dialógica en que la mera capacidad de ser consciente radica en la otredad (1990: 18). Concluye que en el escenario bakhtiniano, el drama de percepción puesto en escena por el sujeto siempre requiere más de un actor. Este proceso teatral, según Holquist, consiste en «la habilidad de situarme en escenarios tales como los que veo a otros dramatizar» (1990: 37). Así la subjetividad bakhtiniana es «el relato de cómo me obtengo del otro ... veo mi ser tal y como concibo que otros la verían. Para forjar un ser, precisa que lo haga *desde afuera*. En otras palabras, *me autorizo*» (28; énfasis del original). Es notable en este contexto que las fantasías de Erdosain, quien se autocaracteriza como su propio espectador, presentan conversaciones imaginadas entre múltiples participantes cuya teatralidad radica en la auto-percepción de personajes a través de los ojos del otro. Así Erdosain se imagina como el objeto de múltiples observadores y asume las correspondientes posturas. Una elaborada fantasía del Astrólogo recalca el papel del diálogo verbal y perceptual en la auto-integración de los personajes novelescos. Una noche solitaria este maquinador experimenta cierta fragmentación y pérdida de foco como si su personalidad se menguara. Repitiendo en un plano literal la actividad fantaseadora de los otros personajes, el Astrólogo saca unos títeres de un baúl, les asigna los nombres de los locos, y desempeña un breve interludio teatral en que él es simultáneamente director, espectador, y actor: «Y así comenzó un diálogo silencioso, cuyas preguntas partían de él, recibiendo en su interior la respuesta cuando *fijaba la mirada* en el fanteche interro-

gado» (1985: 213; énfasis mío). Significativamente, al concluir este extraño ritual, el Astrólogo siente recobrada su personalidad.

La frontera resbaladiza entre personajes y la ambigüedad sobre la protagonización de la obra (¿Erdosain? ¿El Astrólogo? ¿Los siete locos?) refuerzan la ambivalencia sobre la historia que la novela busca contar. Es de notar, además, la dificultad de determinar con certeza *cuáles* son los siete locos: el cálculo varía entre seis y nueve. Creo que la confusión es deliberada y apunta hacia la fluidez de identidad de los personajes compartida, además, por la voz narradora. Fragmentada y variablemente posicionada, esta elusiva presencia multi-focalizada se manifiesta, de manera análoga al Astrólogo y sus títeres, como actor y espectador de la historia que cuenta. Esta singular estructura narrativa, además, involucra al lector en la teatralidad de la novela y revela la gran conciencia arltiana del papel de públicos en el campo cultural. Así en el cuerpo del texto el narrador se identifica alternadamente como cronista de la historia, receptor de la confesión oral de Erdosain, y lector de las confesiones transcritas del mismo. Por otra parte, en las notas de pie de página, asume otra identidad bajo el encabezamiento «Nota del Comentador» y, a veces, «Nota del Autor». Estas comentan la acción o proveen información adicional u observaciones sobre la realidad extra-textual como la promesa de un segundo tomo. Si el texto principal ostenta la presencia del narrador en el mundo ficticio, la voz de pie establece contacto directo con lectores. La voz narradora se mueve con aparente flexibilidad entre texto y notas, del mundo narrado a la posición narradora, confundiendo las fronteras entre ellos tan cabalmente como los personajes ponen borrosas las líneas entre sus seres inestables y sus identidades inventadas. Si el cuerpo textual presenta el espacio mimético del mundo ficticio (como escenas presenciadas por un espectador teatral), las notas de pie constituyen el espacio diegético de «entre bastidores» construida por la voz narradora al cambiar de posición. La índole de «apartes» teatrales que permea las notas del comentador interpela al lector en el proceso novelesco.

Entonces, ¿de quién es la historia que *Los siete locos* busca contar? ¿De seis, siete, o nueve personajes? ¿De Buenos Aires en los años 20? ¿Del lector que busca, sin éxito, descifrar el juego narratológico? Si el personaje central epónimo de *Los siete locos* sugiere la protagonización de una diversa colectividad humana de imprecisa extensión, *Parque*

Industrial de Patricia Galvão (llamada Pagú por sus contemporáneos) también se desvía de una protagonización individual burguesa para situar la difusa subjetividad narrada en un lugar concreto abundante en historias dignas de ser contadas: Braz, el distrito industrial inmigrante de São Paulo. Radical tanto en su estilo vanguardista y su crítica acerba izquierdista de todo nivel de la sociedad paulista, la novela presenta, en una serie de cuadros sinópticos, las consecuencias humanas, especialmente para mujeres, de la modernización desigual. Con un amplio conjunto de personajes, muchos tomados de la vida real, la obra elige como sus blancos la aristocracia adinerada, las élites culturales (inclusivos los modernistas brasileños para los cuales Galvão había servido de musa), y una indiferente y narcisista clase media (inclusivas las feministas), todos representados como cómplices en la explotación de los trabajadores de textil en Braz. Esquivando el estilo naturalista o el realismo social sugerido por la temática, los recortes visuales, imágenes enajenadoras, y frases telegráficas construyen un cuadro instantáneo, a la vez mordazmente satírico, brutalmente directo, cómico, conmovedor, y trágico. Aunque comparte con *Los siete locos* el abigarrado ambiente inmigrante urbano, en su forma de novelar y su estilo, *Parque Industrial* parece a primera vista tener poco en común con la obra de Arlt. Sus puntos de contacto son fundamentales, sin embargo e incluyen 1) una productiva inestabilidad genérica en su modo de contar; 2) estrategias narrativas (derivadas de esta invasión genérica) que desplazan el centro de conciencia del relato hacia una variedad de sujetos cuyas historias bien podrían contarse; 3) una elevada conciencia de la presencia de públicos en el campo cultural.

En su perspicaz y abarcador estudio, David Jackson (contribuidor fundamental al rescate y la difusión de la obra de Galvão dentro y fuera de Brasil) señala la deuda de *Parque Industrial* a otras formas expresivas, en particular el teatro, la pintura (especialmente la obra primitivista de Tarsila do Amaral), la publicidad, y la cinematografía.¹¹ Propongo que tres elementos extra-novelescos se entretujan para crear el ambiente narratológico de la obra y su singular construcción de personajes: 1) el concepto de *performance* como un fenómeno más amplio que la mera

¹¹ Jackson (1993). Otros estudios notables sobre Galvão y pertinentes al presente análisis incluyen los de Besse (1987) y Bloch (1986).

teatralidad; 2) imágenes visuales y verbales del mundo de la moda; y 3) el sinécdoque de la lírica. Empleo la noción del *performance* para designar maniobras ante un público real o imaginado que abarcan el cuerpo, la voz humana o instrumentos musicales, y espacio, además de una actualización de guiones o pre-textos implícitos o escritos, culturalmente adquiridos o improvisados. La reciente teoría del *performance* subraya su capacidad de transformar identificaciones (tanto de ejecutor como de espectador) y sugiere que toda identidad es real solamente en la medida en que es ejecutada o representada.¹² En sus reseñas teatrales de los años 50, Galvão reconocía implícitamente la complejidad teórica del *performance* en su afirmada preferencia por la capacidad auto-reflexiva del drama moderno. Este reconocimiento, sin embargo, remite a sus contactos en los años 20 con los modernistas, quienes al notar su estilo singular y su disposición a la teatralidad, la transformaron en una Eva moderna, musa del *performance* para el modernismo. Un retrato de Galvão por Emiliano di Cavalcanti la representa como una *flapper*, seductiva y maquillada y llevando una boquilla y una bufanda a la Isidora Duncan.

Sirviéndose de su experiencia en el Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo y su preparación, como respetable normalista, en la declamación de poesía, Galvão cultivaba una imagen auto-teatralizada que convertía esta preparación en el blanco implícito de un estilo personal autoparódico. Numerosos testimonios recuerdan su extravagante vestuario, su maquillaje exagerado –«uma coisa muito de palco», según un observador (Campos 1982: 272)– y sus declamaciones poéticas extrañas que, sospecho, quebraban las convenciones de época de una forma artística sumamente estilizada. El subtítulo bajo su convencional retrato en las páginas sociales de la *Revista Para Todos* la representa como modelo de respetabilidad femenina de su época: «é normalista, pinta bonecos, é declamadora» (Campos 1982: 295). Pero sugiere la evidencia que Galvão auto-conscientemente moldeaba una identidad pública concebida precisamente para parodiar este papel. El muy comentado debut artístico de Galvão en São Paulo fue un encuentro de declamación poética en el Teatro Municipal en 1929, y su *performance*

¹² Ver, respectivamente, Féral (1982) y Butler (1990: 278).

fue indudablemente el más excéntrico. Vestida con un traje español goyesco, una capa amarilla y negra, tiras de palma, y una hebilla bahiana adornada con amuletos, recitó varios poemas eróticamente sugestivos. Los recuentos periodísticos sobre su ejecución –«o número ‘esquisito’ do programa»– sugieren que con su estilo declamatorio –«aparência estranha», «impassibilidade», «com seu sangue frio» (Campos 1982: 321)– Galvão asumía la distancia de la parodia. Como la de Arlt, además, la actividad cultural de Galvão demostraba una alta conciencia de los públicos a los cuales se dirigía. En sus columnas «A Mulher do Povo» para los 8 números de *O Homem do Povo* publicados en 1931 con Oswald de Andrade, Galvão criticaba acerbamente la frivolidad y el carácter teatral de la vida normalista y la educación de la pequeña burguesa derivada de revistas de modas y belleza, de las estrellas de cine, y de los «beijos sifilíticos de meninotes desclassificados» («Normalinhas» 1931: 2). Es notable que dirigió un asalto especial hacia las declamaciones poéticas de «filhas pintadas» en colegios Católicos que recitaban «coisas de amor e filinhos escapulidos» para revelar a los muchachos que tenían «gambias boas, corpinho regular, e uns seios nada ruin devido ao soutien proposital» («Liga de Trompas Católicas» 1931: 2). En sus reseñas teatrales para *O Homem do Povo*, además, denigraba las declamaciones cantadas de la argentina Berta Singerman, idolizada por los literatos continentales en esta época. Designando sus «operas faladas» como lo peor del teatro lírico, alababa con gran ironía solamente sus pijamas de moda («As operas faladas de Berta» 1931: 4).

Estos comentarios sobre la servidumbre de normalistas a las modas vigentes apuntan hacia una concepción de la moda en *Parque Industrial* como el fundamento de una gran mascarada social, como una metáfora de identidades de clase y género sexual, y como el núcleo de la caracterización de sus múltiples personajes. Al igual que *Los siete locos*, *Parque Industrial*, con más de 50 personajes, rehusa decidir cuál de las historias principales debe contar y cuenta fragmentos de todos, particularmente de cuatro mujeres de distintas formaciones de clase y experiencias y un hombre artista/intelectual politizado. Aquí las estrategias narratológicas producen personajes no tanto inestables como fragmentados y parciales que se entretejen en una gran colectividad. Aunque la voz narradora que liga los nódulos escénicos casi brechtianos de la obra

suele ser impersonal y desapasionada, el texto produce una variación de subjetividad con la manipulación focalizadora implícita en el recurrente uso de diálogo y de discurso indirecto libre y nos deja ver el mundo ficticio por los ojos de distintos personajes. Aún mas marcado es el empleo repetido de sinécdoque –un solitario elemento de vestuario, un toque de maquillaje, un fragmento o leve gesto corporal– para encarnar personajes y construir una escena humana que esquivo la diferenciación de individuos: «Uma chinelinha vermelha é largada sem contraforte na sargeta. Um pé descalço se fere nos cacos de uma garrafa de leite. Uma garota parda vae pulando e chorando alcançar a porta negra. O ultimo ponta-pé na bola de meia» (Galvão 1981: 5). Esta estrategia se entreteje con la metáfora del *performance* encarnada en la mascarada del vestuario. La metáfora es metonímica o contextual en sus orígenes. Como señala la historiadora June Hahner: «Una docena de mujeres se pasaría el tiempo encorvadas ante mesas largas en oscuros y sofocantes cuartos produciendo las prendas de vestir en que las mujeres selectas paseaban por la avenida central, aparecían en veladas, y frecuentaban los teatros y salones de té» (1990: 93). En *Parque Industrial* estas prendas proveen un hilo conductor entre los personajes caracterizados en parte por su relación con ellas: las pobres las confeccionan, las ricas las lucen, y los poetas modernistas en salones de buen tono declaman «Como é lindo o teu tear» (Galvão 1981: 7). La narración refuerza tales imágenes a través de numerosas escenas de *performance*: normalistas haciendo alarde de (u ocultando) su vestuario, paulistas paseando o «fazendo a avenida» como se decía,¹³ mujeres bailando en los garçonieres, obreras lamentando las ilusiones perdidas del carnaval, prostitutas disfrazadas en burdeles de buen tono, y, evocando las reseñas de *O Homem do Povo*, las mujeres declamadoras del salón modernista adornadas en pijamas-a-la-Berta Singerman. Aún la ideología política a la cual la obra se compromete participa del espectáculo, por ejemplo cuando el vestuario de Alfredo Rocha (personaje evocador del modernista Oswald de Andrade) señala su conversión al comunismo: «Alfredo Rocha ri sadiamente mal vestido» (Galvão 1981: 115). La variable focalización a través de múltiples personajes proyecta

¹³ Hahner (1993: 80) describe esta costumbre.

un mundo visualmente obsesionado y subraya las consecuencias de las mascaradas para los más desprovistos de recursos y poder. Como en *Los siete locos*, además, tanto espectáculo manifiesta una constante conciencia textual de públicos tan desemejantes como los múltiples ejecutantes y proyecta la novela hacia una posible lectoría de mayor diversidad.

Al construir historias novelescas que esquivan los tradicionales modos de contar, *Los siete locos* y *Parque Industrial* recurren libremente a estrategias expresivas fuera del acostumbrado ámbito novelesco. En las dos novelas, como productiva consecuencia de este vagabundeo, quedan abiertas a múltiples posibilidades la protagonización de las historias, las voces o las perspectivas desde las cuales se cuentan, y los implícitos lectores que se invocan. Algunas semejanzas muy notables (por ejemplo, la importancia de la teatralidad y mundos ficticios derivados de ambientes urbanos semejantes) facilitan la comparación de estas dos novelas para apoyar las proposiciones iniciales de este estudio. Sin embargo, los conceptos propuestos son pertinentes para muchas narraciones menos análogas a primera vista, por ejemplo en dos obras de títulos despistadamente epónimos. En la novela lírica *Margarita de Niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet, el minucioso autoanálisis del narrador que la contempla socava la expectativa de la protagonización de Margarita. En la novela estridentista *Panchito Chapopote* de Icaza, el entrecruce de retablo, relación, canto, retórica política, lenguaje publicitario, y escena teatral desplaza la subjetividad del supuesto héroe epónimo, desalojado de la obra por el narrador a medio camino. Esta conceptualización de la narración vanguardista, además, revela su parentesco profundo menos con la novela del llamado Boom, con la cual comparte la riqueza técnica, que con la más reciente narrativa del pos-Boom. A despecho de su alta calidad narrativa y sus múltiples aciertos técnicos, por ejemplo, queda muy poca duda en obras como *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *El siglo de las luces* (1962), *Rayuela* (1963), o *Cien años de soledad* (1967) sobre el sujeto –especialmente en términos de nivel u orígenes sociales– cuya historia se quiere contar. Por otra parte, la reciente diversificación de protagonistas, voces narradoras, o modos multigenéricos de contar se ejemplifica en obras como *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez, *Las posibilidades del odio* (1978) de María Luisa Puga, *Respiración artificial*

(1979) de Ricardo Piglia, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos, *Maldito Amor* (1986) de Rosario Ferré, *El divino* (1986) de Gustavo Alvarez Gardeazábal, y *Falsas crónicas del sur* (1993) de Ana Lydia Vega. La radical pluralidad de modos narrativos y protagonistas representada en estas novelas cumple aun más que la nueva narrativa de los años 60 con la promesa de aquellos primeros relatos renuentes de las vanguardias en busca de inexplorados caminos de novelar.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso.
- Arlt, Roberto (1991): Tomo II de *Obra Completa*, Buenos Aires: Planeta Argentina.
- (1985): *Los siete locos*, Buenos Aires: Losada.
- Besse, Susan (1987): «Pagu: Patricia Galvão Rebel», en: William H. Beezley/Ewell, Judith (eds.): *The Human Condition in Latin America*, Wilmington, Del.: Scholarly Resources, 103-117.
- Bloch, Jayne (1986): «Patricia Galvão: The Struggle Against Conformity», en: *Latin American Literary Review* 14, 188-201.
- Butler, Judith (1990): «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», en: Case, Sue-Ellen (ed.): *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore: Johns Hopkins, 270-282.
- Campos, Augusto de (1982): *Pagu-Vida-Obra*, São Paulo: Brasiliense.
- Coronado, Juan (ed.) (1988): *La novela lírica de los Contemporáneos*, México, D.F.: UNAM.
- Costa, René de (1984): *Vicente Huidobro: The Careers of a Poet*, Oxford: Clarendon.
- Féral, Josette (1982): «Performance and Theatricality» (trad. Terese Lyons), en: *Modern Drama* 25, 170-184.
- Franco, Jean (1989): «The Nation as Imagined Community», en: Veesser, H. Aram (ed.): *The New Historicism*, New York: Routledge, 204-212.
- Galvão, Patricia (1931): «Liga de Trompas Católicas», en: *O Homem do Povo* 4, 2.
- (1931): «Normalinhas», en: *O Homem do Povo* 6, 2.
- (1931): «As Operas Faladas de Berta», en: *O Homem do Povo* 1, 4.

- (1981): *Parque Industrial*, São Paulo: Alternativa.
- Gnutzmann, Rita (1984): *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- González, Aníbal (1987): *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid: Gredos.
- Gostautas, Stasys (1977): *Buenos Aires y Arlt*, Madrid: Insula.
- Hahner, June (1990): *Emancipating the Female Sex: The Struggle for Women's Rights in Brazil, 1850 - 1940*, Durham, N.C.: Duke University Press.
- Hayes, Aden W. (1981): *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*, Londres: Tamesis.
- Holquist, Michael (1990): *Dialogism: Bakhtin and His World*, New York y Londres: Routledge.
- Jackson, K. David (1993): «Afterword», en: Jackson, Elizabeth/David, K. (eds. y trad.): *Industrial Park* (trad. de *Parque Industrial*), Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 115-153.
- Leland, Christopher Towne (1986): *The Last Happy Men: The Generation of 1922, Fiction, and the Argentine Reality*, Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.
- Lindstrom, Naomi (1994): *Twentieth-Century Spanish American Fiction*, Austin: University of Texas Press.
- Masiello, Francine (1986): *Lenguaje e ideología: Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires: Hachette.
- Pastor, Beatriz (1980): *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, Gaithersburg, Md.: Hispamérica.
- Pauls, Alan (1989): «Arlt: La máquina literaria», en: Montaldo, Graciela (ed.): *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916 - 1930)*, tomo VII de Viñas, David (ed.): *Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires: Contrapunto, 307-320.
- Pérez Firmat, Gustavo (1982): *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926 - 1934*, Durham, N.C.: Duke University Press.
- Sommer, Doris (1991): *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley: University of California Press.
- Unruh, Vicky (1994): *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*, Berkeley: University of California Press.
- Williams, Raymond L. (1995): *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and Truth*, New York: St. Martin's.

K. David Jackson

Entre o Banquete e a Devoração: A Paulicéia e o Texto Louco

a loucura em todas as suas formas lógicas
Serafim Ponte Grande

O álbum artístico-literário de salão produzido em São Paulo em 1918 por um grupo de jovens intelectuais e artistas reunidos na «garçonnière» de Oswald de Andrade oferece pontos de vista insólitos sobre a relação entre produção artística e vida urbana na eclosão da modernidade paulistana. O álbum reflete a rebeldia e o idealismo dos artistas enquanto jovens, frente à indefinição e à fragilidade de sua vivência urbana e de sua formação artística. Captura nas suas próprias palavras, de forma aguda e inusitada, a tensão entre eles e a cidade, num momento de transformação e renovação geral da vida nacional. A obra pertence a um gênero comum à cultura do século 19 e começos do 20, um volume no qual se documentava o talento, a genialidade e a excêntridade de uma geração de artistas reunidos em salão.¹ Diferenciando-se deles, porém, o diário paulistano apresenta em primeiro plano uma estética aleatória, através de páginas preparadas em branco e abertas a todos, a guisa de chamariz para um eventual conteúdo a ser determinado pelo acaso. O volume, aparentando uma estrutura experimental, estava colocado entre a vida e a arte, a história e a ficção. Denominado *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* por um dos personagens-escritores, o «diário de garçonnière», guardado em coleção particular por quase setenta anos, saiu impresso em 1987 em edição fac-

¹ O álbum de Vera Sudeikin-Stravinsky (Bowl 1995) é um exemplo primoroso do gênero publicado numa edição fac-símile luxuosa. Na introdução, Bowl lembra que nesses livros, ao lado de polêmicas e atos criativos, alguns artistas e poetas se envolveram em intensas aventuras amorosas, numa promiscuidade típica da boemia fim-de-século.

similar tão primorosa quanto limitada. Trata-se de um livro grande, com 200 páginas numeradas, onde os *habitués* desse espaço reservado e retirado da urbe registraram as suas impressões, sucessivamente, ou deixaram a sua contribuição a uma conversa livre por escrito, compartilhada entre todos. Não se destinava à publicação nem se preparava como obra de Oswald de Andrade. Era um repositório particular de escritas aleatórias –grafias espontâneas de todos que frequentavam o ateliê– cujo propósito era deixar no livro, com engenho e arte, a própria vida que passava. A linguagem é de humor, ironia e sarcasmo implícitos nos jogos de palavras, nas alusões e no diálogo. As anotações são em grande parte obra de jovens reunidos por Oswald de Andrade, futuros modernistas dos anos 20 que se assinam com pseudônimos ou personae, como era o caso do famoso alter ego oswaldiano, «João Miramar». O uso de pseudônimos e o diálogo truncado sugerem um pequeno teatro, espaço em branco onde os jovens podiam representar as suas idéias ou seus sentimentos livremente, protegidos da realidade urbana por um véu de alegoria.

O grupo da *garçonnière* fez um livro a meio caminho entre a verdade e a ficção, de acordo com os «banquet years» em que a arte era vivida por boêmios e estetas. Fizeram um livro participante, destacado pelo experimentalismo estético e o desafio à norma social. Metade livro e metade escultura –um objeto pré-moderno do tipo elaborado por Duchamp em Buenos Aires na época²– o volume fragmenta, condensa e intensifica as dialéticas de arte e o ritual na modernidade. Composto de trocadilhos e diálogos lancinantes, grafitos, caricaturas, desenhos e objetos de época, o volume grande de capa vermelha, de tintas de várias cores, cheio dos mais variados objetos, constantemente muda de feição como a nova vida cidadina: é uma caixa de surpresas, um puzzle, um labirinto, um lance de dados, e contém uma apaixonante história de amor e morte. Do ponto de vista estético, a síntese de diversidade gráfica, inovação conceitual e crítica social aproxima o grupo paulistano às práticas das vanguardas históricas européias, enquanto a carica-

² Essas obras estão reproduzidas, com breve descrição, em Clair 1977, 94-96: n° 117, «A regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure» (Buenos Aires 1918); n° 118, «Stéréoscopie à la main» (Buenos Aires 1918-19); n° 120, «Ready-made malheureux» (Buenos Aires 1919).

tura, a teatralidade e o erotismo representam a última iridiscência da estética pós-simbolista e decadentista de uma belle époque tropical. A mistura de gêneros aumenta o efeito de *commedia dell'arte* de um texto solto à procura de um autor e de um enredo. Homenagem a uma cultura estética em declínio, o livro também antecipa a nova era moderna da sátira, fragmentação e colagem. Associa-se à poética vanguardista através da forma aberta, da estrutura não-intencional e da inconformidade social. Aproxima-se à produção surrealista por haver superado, através do acaso e da descontinuidade, as intenções e os parâmetros conscientes da sua estranha «composição». O comportamento extraliterário e o constante uso da metáfora substituem uma lógica de leitura ou de interpretação por níveis mais rarefeitos de abstração.

A relação da vida urbana e o constante jogo de identidade atribuem ao volume uma estrutura narrativa de ficção. Para a crítica recente, o livro constitui um estranho romance, fundado na dialética vida-ficção. Documenta a vida paulistana em cada página, exercendo uma função memorial passiva, enquanto ensaia ousadias experimentais. Onde a vida se inscreve diretamente na página, contada em fragmentos por escritores-personagens, o significado é freqüentemente velado por uma série de códigos e signos não-discursivos. Atestando à libertação do grupo na sua comunhão de frivolidades lúdicas, lá se esconde um subtexto nas entrelinhas, perverso e fatalista, significando sofrimento, alienação, doença e loucura. Nestas páginas onde a vida foi intensamente pensada e sentida, representando o esforço idealista dos jovens «artistas» para ultrapassar certos limites da arte e da vida, percorre também um sentimento fatalista da vida urbana, sensação implícita também no arranjo estrutural do diário. Se a vida é convertida em arte pela palavra, a arte não deixa de ser um ritual de fim-de-século através do qual tudo será consumido, palavras e pessoas. Reconhecemos nas páginas do álbum, através dessa dialética, um inesperado e inovador proto-texto das vanguardas históricas, um possível romance de vanguarda a meio termo entre a vida e a arte.

O recinto tradicionalmente masculino da garçonnière é desafiado pela vinda de uma musa inesperada e genial, jovem normalista chegada do interior do estado, conhecida no diário apenas por «Miss Cyclone». Inteligente, criativa e satírica, Cyclone pode ser comparada à mecenas das artes no período modernista dos anos 20, D. Olívia Guedes Pen-

teado, anfitriã das reuniões semanais do grupo modernista. Musa às avessas, Cyclone faz o papel de mecenas de um salão escondido: desafia o diário enquanto gênero pelos lances satíricos, avança o subtexto erótico pela vida livre e subverte o auto-retrato de geração e vida urbana pela ousadia feminina. Cyclone substitui a seriedade pela ironia e a solidariedade e o equilíbrio masculinos pela libertinagem. Desenvolve-se nas notas, recados, cartas e trocadilhos a história descontínua e melodramática do namoro entre Miramar e Cyclone a «prima esquelética com uma mecha de cabelo na testa», na descrição retrospectiva de Oswald. Se a história de amor é espontânea na sequência aleatória e lúdica das grafias, é também fatal, porque se sujeita às forças e condições de sua época. Colado à última página do diário, como coda ou apêndice assombrosos, um simples recorte de jornal atesta o óbito da jovem musa, aos 19 anos. Revela aos leitores pela primeira vez o seu verdadeiro nome e o casamento *in extremis* com Miramar no hospital. O desfecho trágico e inesperado simboliza o sacrifício do corpo da Cyclone pelos rituais masculinos. Começa a mitologia do modernismo heróico, convertendo o texto em epitáfio de um passado perdido e anunciando a transformação do diário-memória em fábula. A breve e comovente notícia, última grafia de morte e transfiguração, atesta o fim definitivo do banquete e consolida a mitificação do momento presente, operação essencial ao advento do modernismo. Recapitula em forma de livro o ciclo evolucionário tão abreviado da estética modernista, que Lévi-Strauss observou e comentou em *Tristes Tropiques* (1955), referindo-se às formas tropicais que detectou em São Paulo no decorrer do período modernista. Assim, Oswald escreve no final do diário em grandes letras vermelhas a indicação musical, «Da Capo».

Na sua complexidade, o livro impresso recria em forma de dossiê a topografia cultural paulistana da pré-modernidade, vista não do salão social acolhedor, como surgiria nos anos 20 no salão moderno de D. Olívia Penteadó, rica mecenas que recebia os modernistas na sua mansão, mas da garçonnière particular e patriarcal. Equivale hoje a uma arqueologia da vanguarda urbana incipiente, reflexo da estética europeia do novo cosmopolitismo, composta de palavras, grafias e objetos, múltiplos e variáveis, que vistos de hoje são artefatos de museu. Posicionado entre o banquete celebratório do fim-de-século e o modernismo desvairado de 1922, o volume documenta a fermentação de

idéias e a experimentação estilística de um momento de modernização *avant la lettre*, que pretendia uma revisão de tudo. Nesse interregnum, o texto-caderno da garçonnière também oscilava entre o banquete elegante, formal e metafórico («receitas apimentadas com a verdade picante dos desenganos reaes») e a devoração fetichista de uma vivência urbana frenética, excessiva, e metonímica («o coração mordido pela volúpia da vida incógnita»).

O título d'*O Perfeito Cozinheiro das Almas*, alusão perversamente satírica a guias de comportamento, sugere uma leitura através de uma curiosa gastronomia. Na metáfora do banquete, transmutam-se as almas em comida. Na retórica regida pelo cozinheiro perfeito, o texto vira receita e a narrativa refeição. Evocando o banquete esteticista do fim-de-século, implica que no salão literário paulistano cozinham-se e servem-se autores e palavras, sujeitos e objetos de uma obsessão culinária regressiva, ou primitivista, ligada ao novo ambiente urbano. Os «banquet years» da futura cidade moderna seriam o primeiro ato de um teatro social devorador e pré-canibal, encenado como rito indígena e carnaval social. Mas não é o banquete regressivo e sim o livro novo que impõe a cultura, feita comida, à cidade ainda não letrada ou nutrida. Lévi-Strauss teoriza que a cidade americana é ou nova ou decadente, nunca velha. A Paulicéia do cozinheiro apresenta outra opção: ela é nova e decadente ao mesmo tempo. No cenário da garçonnière, com a cidade no fundo, representa-se, de um lado, formas modernistas do desejo –juventude, prazer, utopia, libertinagem e mudança– e, do outro, forças recalcadas negativas e opostas – exclusão, repetição, conformidade e tradição. Antecipa-se, dessa forma, à briga entre a «Juventude Auriverde» e as «Senectudes Tremulinas» nas «Enfibraturas do Ipiranga», poema de Mário de Andrade, de 1922. A dialética dessas «metafóras de incorporação», na frase de Marjorie Kilgour (1990), assim como as de exclusão, desestabiliza a cozinha literária do perfeito cozinheiro; à mesa há uma bruta falta de etiqueta e polidez e o banquete acaba em devoração primitivista. Aplicada a fórmula gastronômica à literatura, antecipava-se as categorias do «cru» e do «cozido» com que Lévi-Strauss percebia na culinária uma definição geral de cultura.

Na garçonnière como no diário, a putrefação da estética decadentista (o cozido) vem sendo substituída pela higiene das formas futuristas (o cru). No seu banquete dialógico, o livro é precursor do cardápio do

futuro banquete canibal, já que uma cozinha de almas é alusão ao canibalismo indígena formalizado como conceito cultural, uma década mais tarde, por Oswald de Andrade no «Manifesto Antropófago», de 1928. O diário aproxima-se ao surrealismo na elaboração da metáfora culinária, como se o próprio caderno fosse também outro corpo a ser devorado, alienado da condição normal de livro, autoria e história. Na linguagem simbólica do banquete da *garçonnière*, se a entendemos como constituída por uma nova tribo urbana, as receitas criativas dos jovens artistas se transformam em roteiros para o consumo ritual inevitável de corpos e almas, à mercê das forças desconhecidas de nacionalismo e modernização a vir. Os jovens da Paulicéia, comparando-se a colonizadores europeus a mercê de canibais, são tanto vítimas como porta-vozes dessas forças poderosas e misteriosas da modernização, dramatizadas no álbum através da dialética de procedimentos estéticos e psicológicos contraditórios.

Sobressai no álbum uma unidade superior, efeito da atmosfera de uma cultura e emoção de perda que caracteriza a vida brasileira pré-urbana. No exílio da *garçonnière*, recorda-se com nostalgia a infância, uma idade imaginária e perdida, e a paisagem do interior, correspondendo ao Brasil do passado: rural, lendário e eterno. Corresponde ao lugar de origem da musa, Miss Cyclone, uma cidadezinha do interior paulista, de onde o passado pode ser recuperado em arte: «o céu de Cravinhos num cartão postal». A *garçonnière*, ao contrário, representa o não-lugar da nova urbe, terra artificial e sem história, que facilita e promove a consciência da perda das raízes da identidade pessoal e nacional. Calculadamente primitiva e primária, a cidade agora equivale a uma selva, servindo à construção de um novo mito textual de origem, em resposta à perspectiva que os jovens artistas têm do afastamento de suas origens históricas, telúricas e lendárias. Na cidade, a falta de raízes estéticas também pode provocar um momento de delírio, ou até um carnaval efêmero e anônimo, como se lê nas construções lúdicas do diário. No livro, a falta de organização do conjunto é refletida na construção lúdica de não-sentido no álbum, onde estão juntadas várias anotações informais, imediatas e ingênuas, para além da sequência cronológica ou temática.

A composição também é dominada pelo conceito de perda. Através da imitação estilística e da paródia, a identidade do texto muda constan-

temente, privilegiando a caligrafia e o desenho, da postura teatral dos personagens-autores à mutação dos nomes em pseudônimos. O tema da perda do passado está convertido num valor e condiciona a teoria de uma nova estética: inverte-se a própria identidade do «livro» e abandona-se a coerência do significado. Trabalha por função inversa, pela não-autoria, pela estória latente, a heteronímia, o camera eye e o voyeurismo narrativo. Incorpora antíteses e contradições, reflexo de realidades perdidas e latentes, para chegar à totalidade de um presente ainda desconhecido. Comunica a tensão literária entre a documentação truncada, processo simbólico da modernidade, e a circularidade, função da mitologia. É precursor da agenda modernista brasileira, introduzindo a saudade da preguiça nativa, a volúpia conseqüência da conquista, e sobretudo, entre os intelectuais urbanos, a sonolência lânguida de uma nova inocência cosmopolita.

O *Perfeito Cozinheiro* reúne a sociedade na alegoria de um banquete festivo cujos limites são duplos: a criação e o consumo do mundo. A cozinha e o prazer são dois extremos de um contraponto apocalíptico entre o sacrifício e o gozo da carne. A força do desejo, inversa da genialidade inovadora, é outra vertente do primitivismo do álbum, responsável pela erotização e a subversão do ser. Na garçonnière como no livro, convida-se e come-se o visitante. Uma vez que o futuro rito culinário antropofágico é previsto no primitivismo do *Perfeito Cozinheiro*, encontramos nas suas receitas matéria prima para a celebração de um desejo fatal e enigmático: a preparação de um corpo para a cerimônia de consumo ritual. Num ambiente de delinqüência, rebelião, doença e marginalidade, o desejo excessivo é a contrapartida de uma receita utópica. A escrita finge ou sonha uma poética da ingenuidade, encontrada no humor, na sátira e na caricaturização, que serve de antídoto para a subcorrente de fatalidade e decadência associadas à violação das normas. A «perfeita» união de utopia e do erotismo realizada pelo cozinheiro-autor, na celebração festiva da refeição, é estigmatizada pela transgressão de um tabu, o do corpo canibalizado, que é também o próprio livro. O perfeito banquete ensaia o ciclo da procura do corpo perdido – o do livro vela o caso da Cyclone desejada, sacrificada e canibalizada numa violação subentendida pela própria elegância do rito e esperada pelas regras do jogo. O prazer social da gastronomia é realizado por uma comunhão perversa com as excen-

tricidades físicas e intelectuais do corpo, implícitas nas formas de decadência e renovação, desejo e transgressão presentes na escrita. Para a cozinha de almas, corpos e livros, o texto é o romance-receita de uma patologia moderna do desejo. A arte (a escrita) e a vida (a experiência) indeterminadas parecem ser o cerne da preocupação estética na formação da vanguarda paulistana, onde a libertação consistiria na não-definição, no espaço do meio, em múltiplas identidades, em elementos que obedecem às leis de um sistema invertido.

Adaptando o termo surrealista que André Breton criou para a idealização de um sentimento de amor espontâneo e absurdo, *amour fou*, consideramos o *Perfeito Cozinheiro das Almas* como um «*texte fou*», isto é, um texto louco (ou no trocadilho que Oswald praticou no diário, texto «Cyclônico»). A história quase completamente desconhecida da jovem «Deisi», ora «Miss Cyclone», encontra um paralelo dez anos mais tarde na narrativa que Breton escreveu em forma de romance surrealista e dedicou à célebre musa encontrada nas ruas de Paris, *Nadja* (1928). O *Perfeito Cozinheiro* antecipa nos personagens e nas memórias de Miramar e Cyclone a aventura livresca e o encontro amoroso entre Breton e Nadja. Em ambos os casos, o paradigma é o do encontro de um narrador-memorialista masculino com a loucura feminina. As duas narrativas procuram episódios imediatos, indeterminados e excepcionais de vida urbana, desenvolvidos por uma musa que fascina pela força intelectual incomum e a posição social marginalizada. A natureza bizarra das experiências, comparadas nas duas obras ao teatro popular e ao banquete, questiona e desafia a psicologia e a representação do realismo urbano. A revelação da loucura que subjaz a vivência urbana, associada às musas e às narrativas, é efetuada por uma objetivação estética passiva nos dois romances, determinada pela perspectiva narrativa. Os relatos nunca abandonam o raciocínio de observação, com a devida distância implícita na estrutura literária. Tanto nos livros como na vida «real», há incursões estranhas de surrealidade, ou de aparente ficção, porque as histórias de Cyclone e de Nadja «acontecem» da mesma maneira em que estão sendo observadas, documentadas, controladas e até inventadas por Andrade e Breton, à guisa de autobiografia. A narração patriarcal finge ser a proteção ortodoxa e estética exigida contra o possível extravio físico e a suspeitada loucura das duas musas, enquanto são precisamente essas qualidades de «loucura» –a

excentricidade, o gênio, a libertinagem e os pressentimentos surreais das musas – que paradoxalmente atraíam os jovens artistas-homens, que se mostram, frente às revelações da narrativa, tão inquietos diante do mistério e da força erótica femininos. Ambas as narrativas findam com o sacrifício ou a morte da musa desvairada, preparada pela própria natureza da narrativa.

Miss Cyclone e Nadja, retratadas nos dois diários como musas, recapitulam nas experiências coletivas um padrão da estética de vanguarda para a presença feminina. Ambas usam pseudônimos, ou criptogramas, tomados de empréstimo de outras línguas (do inglês e do russo), alterando e protegendo a sua identidade e a sua língua no novo ambiente urbano com etimologias e procedências estranhas. Ambas mulheres vieram do interior para a cidade capital à procura de liberdade, do espaço de um mundo novo e de uma existência anônima. Ambas estão alienadas das mães, de quem procuram esconder a natureza libertária de suas aventuras, iniciadas à guisa de estudo ou de vida religiosa. A liberdade que ambas acabam encontrando – a oportunidade de «escrever» a biografia, registrar a nova experiência urbana, ter a hora da estrela e ser objeto de desejo – é efetivamente limitada, porém, pelas cidades e pelos livros em que estão confinadas, simbolicamente, presas na observação de um narrador, aparentemente admirador. Sendo a história escrita mais importante do que a vida, a morte das duas tinha de coincidir com o desfecho dos «seus» livros. Assim como os outros «cozinheiros» no banquete, as musas foram circunscritas e sacrificadas pelo relato patriarcal e em função do seu relacionamento com a vida urbana. Da mesma maneira que Nadja foi levada ao asilo, segundo relata Breton secamente, depois de cometer «excentricidades» no corredor do seu hotel, Oswald de Andrade comentou os últimos «pedidos extravagantes» da Cyclone, doente e de cama no exílio da cidade natal de Cravinhos. Ela pediu objetos estranhos da *garçonnière*, entre eles uma pele de tamanduá – aliando-se pelo pedido ao fetichismo do corpo no primitivismo urbano.

Os relatos que deram voz às musas marginais da vanguarda em *O Perfeito Cozinheiro* e *Nadja* interessam justamente por serem *textes fous*. O álbum oswaldiano, fetiche da vanguarda, *mutatis mutandis*, é o texto louco de um surrealismo «verdadeiro», a história bizarra de um *amour fou* que parece ter sido natural e espontâneo. Ao mesmo tempo, as

regras do jogo –entendidas como a fronteira do álbum e da experiência cotidiana de vida que retrata– estão rigidamente fixas. Essa fina teorização de uma arte de engenho para a vanguarda é, não obstante, um labirinto fatal para a vida. A loucura é o mecanismo do seu automatismo e da lógica de sua visão de perda. O romance de Breton repetiria mais claramente o paradigma do urbanismo canibal, onde o narrador e a cidade fazem o papel de agressores. São duas histórias calculadas, a partir da estética do indeterminado e da lógica da loucura da metrópolis. Expressam a vanguarda pela colagem simultânea de narração, desejo, e aventura surreais na vida e na ficção.

Bibliografia

- Almeida, Tereza Virgínia (1998): *A Ausência Lilás da Semana de Arte Moderna*, Florianópolis: Letras Contemporaneas.
- Andrade, Oswald de (1987): *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* (Edição fac-similar), São Paulo: Ex-Libris; 2ª edição (1992): São Paulo: Globo [apenas transcrição do texto com algumas ilustrações do original].
- Bowlt, John (ed. e trad.) (1995): *The Salon Album of Vera Sudeikin-Stravinsky*, Princeton: Princeton U. P.
- Breton, André (1928): *Nadja*, Paris: Gallimard.
- Clair, Jean (ed.) (1977): *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, Paris: Musée National d'Art Moderne.
- Kilgour, Maggie (1990): *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton: Princeton U P.
- Lévi-Strauss, Claude (1955): *Tristes Tropiques*, Paris: Librairie Plon.

Jorge Schwartz

Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald¹

Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, o «Tarsiwald» en la feliz expresión de Mário de Andrade, se tornaron hoy verdaderos emblemas de la Semana de Arte Moderno, también conocida como la Semana del 22.² La conjunción de los dos nombres representa la fusión de cuerpos y mentes unidos por la fecundidad y el impulso de la ideología «Pau-Brasil» (Palo Brasil) y «Antropofágica». El escritor y la pintora se conocieron en San Pablo, en el antológico año 1922, cuando Tarsila regresó al Brasil luego de una temporada de dos años de estudios en París. El encuentro y las obras de esta «pareja frenética de vida» (Amaral 1975: 95) son responsables de algunas de las páginas más intensas de la historia del Modernismo en Brasil. En 1923, Tarsila y Oswald siguieron para París, vinculándose a las tendencias más importantes de la época. Además de frecuentar los talleres de los cubistas André Lhote, Albert Gleizes y Fernand Léger, la amistad con Blaise Cendrars les abrió las puertas de la vanguardia internacional entonces residente en la capital francesa: entre otros, Brancusi, Picasso, Cocteau, Modigliani y Marie Laurencin. También se aproximaron a escritores que tenían un interés especial por América Latina, como Jules Supervielle, Valery Larbaud y Ramón Gómez de la Serna.

Es innegable el mutuo deslumbramiento de la pareja que, en aquel momento de efervescencia cultural, se mira a sí misma, uno al otro, a Europa y a Brasil. Este entrecruzamiento de miradas, esta influencia recíproca, dará como resultado la parcela más importante de la producción de ambos, sobre todo en el período que va de 1923 a 1925. En la

¹ Traducido del portugués por Adriana Kanzepolsky.

² «Tarsiwald –Tarsila y Oswald, en el apelativo amigo de Mário de Andrade– representaron, de hecho, en sus actitudes y en su obra, el verdadero espíritu del modernismo brasileño dandy de los años 20», afirma Amaral (1975: pág. xx).

poesía de Oswald se percibe la marca visual de Tarsila, así como en la pintura de ésta la inconfundible presencia poética oswaldiana. Juntos, ellos concebirán una suerte de revolución a cuatro manos.

POSTES DA LIGHT



(Andrade 1945: 71)

Así como Tarsila que, a partir de 1922, pero sobre todo en 1923, registra en sus cuadros la mirada enamorada, también Oswald reacciona con reciprocidad amorosa en un poema emblemático que revela el modo cómo veía a Tarsila. «Atelier» fue escrito y reescrito innumerables veces (Boaventura 1986), incorporado a «Postes da Light», uno de los «capítulos» del libro *Pau-Brasil*, lanzado en París por la editorial Au Sans Pareil, en 1925. La tapa bauhaus que parodia la bandera brasileña y las ilustraciones internas que abren cada uno de los capítulos llevan la firma de Tarsila. Ninguna de las obras de Oswald de Andrade dialoga con Tarsila con la intensidad de este poema extraordinario.

ATELIER

Caipirinha vestida por Poirer
 A preguiça paulista reside nos teus olhos
 Que não viram Paris nem Picadilly
 Nem as exclamações dos homens
 Em Sevilha
 À tua passagem entre brincos

Locomotoras e bichos nacionais
 Geometrizam as atmosferas nítidas
 Congonhas descora sob o pátio
 Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
 Cortada
 Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
 Fords
 Viadutos
 Um cheiro de café
 No silêncio emoldurado³

[Campesinita vestida por Poirer/ La pereza paulista reside en tus ojos/
 Que no vieron París ni Picadilly/ Ni las exclamaciones de los hombres/
 En Sevilla/ A tu pasaje entre aros/ Locomotoras y bichos nacionales/
 Geometrizan las atmósferas nítidas/ Congonhas descolora bajo el palio/
 De las procesiones de Minas/ El verdor en el azul klaxon/ Cortada/ Sobre
 la polvareda roja/ Rascacielos/ Fords/ Viaductos/ Un olor de café/ En el
 silencio enmarcado]

«Atelier» es uno de los poemas más representativos de las tensiones de lo nacional y lo cosmopolita, de lo rural y lo urbano, de Europa y de Brasil. Él traduce el estilo «pau-brasil» no sólo por las tensiones ideológicas que se manifiestan en el modo en que enfoca los problemas de una cultura dependiente (como en el caso de la importación de las vanguardias europeas a través de la poesía de Apollinaire y Cendrars, por ejemplo), sino también por el empeño sintético, ingenuo y geometrizable. La importancia del poema es tal que Aracy Amaral lo escogió

³ Andrade (1971: 123).

como apertura y epígrafe del brillante libro que le dedicó a la pintora; el poema ocupa también una página entera en el volumen sobre Tarsila que forma parte de la colección *Grandes Artistas Brasileiros* (1983: 8), ilustrado por la propia Tarsila con el rostro de Oswald.

HISTORIA DO BRASIL



(Andrade 1945: 21)

El primer verso «Caipirinha vestida por Poiret» apunta en dos direcciones simultáneas, reproduciendo la dialéctica oswaldiana del «cá e lá» [acá y allá], nombre de un poema incluido en «História do Brasil», otra sección del mismo libro (Andrade 1971: 84). La periferia y el centro, eje de la dialéctica «pau-brasil», se concreta en este verso de apertura, que apunta de inmediato al interior paulista, lugar del nacimiento y de la infancia de Tarsila, y al mismo tiempo apunta a la Ciudad Luz, representada por Paul Poiret que diseñó el vestido con el que Tarsila se casó con Oswald, y que era dueño del negocio en el que la pareja adquiriría objetos domésticos de marca.

En ningún momento el nombre de Tarsila es mencionado en el poema. Por el contrario, su imagen está construida indirectamente en función de atributos y datos geográficos. El propio título sirve de punto de intersección entre San Pablo y París, ya que Tarsila había

montado talleres en ambas ciudades.⁴ En tanto lugar de trabajo, el taller circunscribe el poema al ámbito de la pintura y de los colores, definiendo a Tarsila ya en el título por el sesgo profesional y artístico. Este sentido de acabado del poema por el recorte del marco se revela en la última línea, en la sinestesia del «silencio emoldurado».

El Brasil colonia, subdesarrollado, representado por el interior paulista de los años 20 y materializado en el apelativo cariñoso a la «caipirinha» se contrapone en el poema a las ciudades europeas frecuentadas por la pareja: París, Londres y Sevilla. Al escoger la «preguiça» como atributo de la mirada, más allá de la referencia directa a los ojos de Tarsila, Oswald reivindica la temática del ocio, que ya en 1918 le había servido a Mário de Andrade como reflexión en «A divina preguiça» (Mário de Andrade 1918: 181-183) y había derivado en el conocido dicho «Ai, que preguiça!» de *Macunaíma*, y mucho más tarde también al propio Oswald en la elaboración de la ideología antropofágica. «A sábia preguiça solar», presente en el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924, resurge con fuerza en la mirada paulista de Tarsila, quien a su vez la retoma en los soles en forma de gajos de naranja en la etapa ya antropofágica del *Abaporu* (1928) y de la *Antropofagia* (1929) y con intensa expresión solarizada en los círculos que reverberan en *Sol poente*, también de 1929 (fig. 1). Sólo la primera estrofa remite a y exalta la figura de Tarsila. Oswald la define primero por la profesión, caracterizando el lado cosmopolita y de refinada elegancia en la ropa de Poiret. Se detiene enseguida en los perezosos ojos paulistas

Que não viram Paris nem Picadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos

⁴ La palabra «atelier», puro galicismo podría apuntar más hacia París que hacia San Pablo, aunque una de las versiones manuscritas contiene la variante «Atelier Paulista». Oswald, que oralizaba las grafías, mantuvo en las variantes de los ocho manuscritos del poema la forma francesa, evitando el aportuguesado «ateliê». Para un estudio más profundo de este poema y las variantes, ver la «Nota Filológica» de Gênese Andrade da Silva en el tomo de Oswald de Andrade (*Obra incompleta*, São Paulo: Scipione/Archivos, en prensa).

El verso está repleto de ambigüedad: una primera lectura revela la mirada de Tarsila como el sujeto que no vio París, ni Picadilly ni a los hombres sevillanos; una lectura invertida permite vislumbrar una Tarsila que pasa a ser el objeto-sujeto cuya brasilidad no es percibida por París, ni por Picadilly ni por los hombres de Sevilla que la saludan al pasar. En una de las variantes del poema la escena se presenta más explícita: «A exclamação dos homens/ Viva usted y viva su amante!» [La exclamación de los hombres/ Viva usted y viva su amante] (Boaventura 1986: 35). Ambas lecturas son desde mi punto de vista poco convincentes. ¿Por qué Tarsila no vería estas ciudades? ¿Por qué ella, Tarsila, no sería percibida por los hombres? Esta misma duda parece haber sido formulada por el propio Oswald, que, en los manuscritos del poema, oscila entre los «olhos pequeninos que não viram Paris» [los ojos pequeñitos que no vieron París] y los «olhos pequeninos que viram Paris ...» [Los ojos pequeñitos que vieron París] (Boaventura 1986).⁵

La ciudad de Sevilla es mencionada más de una vez en el único poema de Oswald escrito en español, en «Secretário dos Amantes», bloque anterior a «Postes da Light», en *Poesia Pau-Brasil*: «Mi pensamiento hacia Medina del Campo/ Ahora Sevilla envuelta en oro pulverizado/ Los naranjos salpicados de frutos/ Como una dádiva a mis ojos enamorados/ Sin embargo que tarde la mía» (Andrade 1971: 116).

La dilatada sintaxis establecida por el verso libre de esta primera estrofa dinamiza el movimiento que culmina en el verso final, realzando una suerte de glorioso pasaje de Tarsila, vuelta victoriosa sevillana por entre salvas masculinas. El «passagem entre brincos» que encierra la estrofa en *close-up* remite de inmediato a los óleos *Auto-retrato I* y *Auto-retrato II*, en los cuales los largos pendientes de Tarsila adornan y sostienen su cabeza en el aire.

La segunda estrofa desvía el foco de la mujer y lo dirige al paisaje brasileño. En éste, la locomotora, uno de los grandes emblemas de la modernidad internacional, está asociada al elemento autóctono, los

⁵ Negar que París y las otras ciudades hubiesen sido registradas por la mirada de Tarsila es por lo menos incongruente, o entonces una tentativa de sugerir la interpretación de que Europa no modificó la mirada brasileña de una Tarsila campe-sina.

«bichos nacionais», y a la tradición barroca y cristiana de Minas. La modernidad se explicita no sólo en la presencia de la máquina y en el acto de geometrización, sino también en la propia falta de puntuación del poema, en su «concisión lapidaria» aludida por Paulo Prado al prologar el libro *Poesia Pau-Brasil*. «Geometrizó la realidad», afirmó João Ribeiro en 1927 (Campos 1965: 16-17). Esta mirada prismática del interior paulista abre la sección «São Martinho» (nombre de la plantación minera) de *Poesia Pau Brasil* en el poema «noturno» (Andrade 1971: 98):

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano

[Allá afuera el claro de luna continúa/ Y el tren divide el Brasil/ Como un meridiano]

SÃO MARTINHO



(Andrade 1945: 45)

El paisaje geometrizado llega aquí a un momento de síntesis máxima, en que el dibujo del círculo y de la recta⁶ se iconizan en el verso intermedio; un verso meridiano que divide en dos al «Brasil» y al propio poema. El título ironiza sobre la tradición romántica y se anuncia como la posibilidad de ser también un tren nocturno!

La misma solución formal se presenta en la tercera estrofa de «Atelier»:

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Vuelto un meridiano, el verbo literalmente «corta» al medio la estrofa. La temática nacionalista del *pau-brasil*, introducida en la estrofa anterior por la geografía, por la arquitectura y por la tradición minera se complementa en un cromatismo de fuertes contrastes: el verde, el azul y el rojo. En este cromo, reconocemos los colores que Tarsila manipula como parte de la retórica de afirmación nacional, los colores del árbol *pau-brasil*, primer producto de exportación de la época colonial y que por definición remiten a sustancias colorantes. La polvareda roja del último verso, presente en muchos de sus cuadros, es aquella levantada por el auto al llegar a la plantación.⁷ Todavía en esta estrofa reaparecen reminiscencias paulistas del Modernismo en los títulos de dos importantes revistas modernistas, *Klaxon*, y la «poeira vermelha» del último verso remite al título del periódico *Terra roxa ... e outras terras*, de 1926.⁸

Como se puede notar por una sumaria relación de su bestiario *naïf*, geometría, «bichos nacionales», cortes meridianos y otros elementos de la tradición brasileña son comunes en la obra de Tarsila: perro y gallina, en *Morro da favela* (1924); papagayo, en *Vendedor de frutas* (1925);

⁶ Preciosos para la vanguardia cubista y constructivista. Recordemos *Cercle et Carré*, fundada en París por Torres-García y Michel Seuphor en 1930.

⁷ Aunque en la lectura de esta estrofa no quede claro que la polvareda roja sea el efecto del pasaje del auto, esto sin duda se explicita en varios manuscritos dejados por Oswald: «Quando a gente chega de Ford/ Cansado da poeira vermelha» [Cuando uno llega en Ford/ Cansado de la polvareda roja] y variantes semejantes apuntan en el mismo sentido; ver Boaventura (1986: 34 y 38)].

⁸ Uno de sus directores, Antônio de Alcântara Machado, dirigiría tres años más tarde la antológica *Revista de Antropofagia*.

gato y perro, en *A família* (1925); cobra, en *O ovo* (1928); sapo, en *Osapo* (1928); ararañas, en *Sol poente* (1929); monos desperezados sobre ramas de árboles, en *Cartão-postal* (1929). A diferencia del primitivismo del aduanero Rousseau, cuyos animales representan el vértigo onírico del surrealismo, para Tarsila los animales, aunque representados de forma *naïf*, tienen una evidente función de afirmación de la «pau-brasilidad». Hablando de *A cuca*, considerado por Aracy Amaral «uno de sus más extraordinarios trabajos» (Amaral 1975: 118), afirma la pintora:

Estoy haciendo unos cuadros bien brasileños que han sido muy apreciados. Ahora hice uno que se titula «a Cuca». Es un bicho raro, en el monte con un sapo, un quirquincho y otro bicho inventado.

El sentido *naïf*, reforzado por el estilo intencionalmente despojado, está plasmado en la unidimensionalidad de un cuadro como E.F.C.B. (Estrada de Ferro da Central do Brasil), en el cual los hierros entramados del puente y de las señales ferroviarias (ecos lejanos de la Tour Eiffel) adornan no ya la ciudad moderna, sino el interior brasileño: palmeras, iglesias, postes y las famosas «cabañas de ocre y azafrán» mencionados por Oswald en el *Manifesto Antropófago*.

La última estrofa tropicaliza y «paulistaniza» el escenario urbano de los años 20. La síntesis enumerativa se atiene a los límites impuestos por el silencio: el espectador contempla la ciudad de San Pablo como si esta fuese un *ready-made* silencioso y aromatizado, una postal ofrecida al *camera-eye* del turista.⁹ La ciudad futurista-paulista es anticipación de un Niemeyer, cuyo «genio arquitectónico» sería exaltado por Andrade (1944: 102) décadas más tarde, quince años antes de la inauguración de Brasilia.

La mención del café va más allá del puro decorativismo o de la introducción del «color local» como reiteración de lo nacional. Por el contrario, San Pablo atestigua en los años 20 el apogeo del «baronato» del café regamente instalado en las mansiones de la avenida Paulista.

Las imágenes de la última estrofa del poema, en que los fríos volúmenes geométricos de metal y cemento se contraponen a la cálida

⁹ Ver Haroldo de Campos: «Crave de Ouro e *Camera Eye*», en Campos (1965).

esfera solar, aparecen anunciados también en el *Manifesto da poesia paulista*: «Obuses de ascensores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar.» Debido al ocio tropical que enmarca la megalópolis paulista, queda abolida de antemano la posibilidad de un frío constructivismo.

Por su temática pictórica, *Carnaval em Madureira*, de 1924 (fig. 2), tal vez sea el cuadro de Tarsila que mejor traduce la oposición entre lo rural y lo urbano, el interior paulista y París, la periferia y el centro. «A Torre Eiffel noturna e sideral» [La Torre Eiffel nocturna y sideral] del poema «morro azul» resurge majestuosamente en el centro de la «favela» carioca. Las mujeres negras, los niños, el perro, las casitas, los morros, la palmera, todo adquiere un aire festivo. El cromo de la «favela» cercado por banderines que se agitan en el tope de la torre en torno al cuadro confirman el aforismo oswaldiano de que «la alegría es la prueba de los nueve», presentado en el *Manifesto antropófago*. La utopía tecnológica coronada por el matriarcado del Pindorama, anunciada años después por la revolución antropofágica adquiere en esta tela de Tarsila un valor emblemático y premonitorio en forma de síntesis visual.

Tampoco podemos dejar de mencionar el cuadro de 1923 que, anterior a la composición y a la publicación del poema de Oswald, lleva también el nombre de *A caipirinha* (fig. 3). De acentuado recorte cubista, la tensión entre lo nacional y lo cosmopolita presente en el poema se traduce en el motivo rural transfigurado por la estética parisiense. La campesina de Tarsila no está vestida por Poirer sino por Léger. Las formas cilíndricas del cuerpo femenino combinadas con el recorte anguloso de las casas, las columnas de los árboles, los trazos de las manos y de la fachada de la casa izquierda, así como los volúmenes verdes ovalados de la hoja y de las posibles paltas recuerdan el diseño legeriano.

Cuando su obra es cotejada con la de Oswald de Andrade, uno de los rasgos más notables es la desproporción entre ésta y el agudo sentido de crítica social del poeta paulista, sentido que sólo se evidencia en la pintura de Tarsila a partir de la década del 30. Se puede hablar también del estilo directo de su obra, de una tendencia hacia lo decorativo desprovista del humor o la agresividad tan característicos de la obra de Oswald. Hubo sin embargo, una instancia de estrecha colaboración entre ambos en que esto no se dio. Por el contrario. Se trata del libro

Pau-Brasil, en el que las ilustraciones de Tarsila tienen un valor equivalente al de las poesías de Oswald. Hay un verdadero diálogo en que la ilustración traduce el poema, enriqueciendo de sobremanera el libro. Ya en la tapa con la bandera brasileña, el lema positivista «Orden y Progreso» es substituido por la emblemática expresión *Pau-Brasil* que, trascendiendo el ámbito de un simple título, marcaría todo el programa estético-ideológico de la producción de Tarsila y Oswald hasta la etapa antropofágica. Así define Augusto de Campos esta interacción entre imagen y palabra (*Miramar de Andrade* 1990):

La intervención de un artista plástico en un libro de poemas presuponía básicamente la ilustración de los poemas. A partir de *Pau brasil*, el libro de poemas de Oswald, y especialmente del *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, el dibujo y la poesía se interpenetran. Hay un diálogo mucho más preciso y mucho más intenso entre esos dos universos. Lo que se modifica es la propia concepción del libro. Ya nos estamos enfrentando con ejemplares de aquello que va a constituir el libro objeto.

Las diez ilustraciones que Tarsila realizó para cada una de las partes del libro tienen todas un trazo simple, sintético, infantil – y cargado de humor. Por detrás de ellas está presente la idea del *croquis* inherente al esbozo del turista. La modernidad de estas imágenes, que ya habían sido estrenadas en el libro de poemas *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars, anulan cualquier sentido de grandilocuencia que se pueda atribuir a la historia de Brasil. Esas pequeñas ilustraciones poseen, en su trazo rápido y leve, un humor que por sí solo realiza una crítica «ingenua» y de extraordinaria eficacia. En la secuencia de esos dibujos encontramos una versión antiépica de la historia nacional, a contramano de la narrativa de la historiografía oficial y oficialasca, proponiendo un discurso fundacional de Brasil en el que prevalece lo fragmentario, lo provisorio, lo inacabado y el humor. Así como Oswald parodia las crónicas del descubrimiento, los dibujos de Tarsila pueden ser vistos como una crítica a la pintura del Brasil oficial, ejemplificada por las telas grandilocuentes de un Pedro Américo o de un Vítor Meireles.

La última y más importante de las etapas de este trabajo conjunto es la creación de la Antropofagia, que no puede ser disociada de la génesis del «Pau-Brasil». Del mismo modo en que los dos manifiestos de Oswald (*Pau-Brasil*, 1924 y *Antropófago*, 1928) deben ser analizados conjunta y diacrónicamente, los tres cuadros más importantes de

Tarsila -*A negra* (1923), *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929)- son mejor abordados como un tríptico o conjunto único. Realizada en París, *A negra* (fig. 4) es explosiva, monumental, bruta en su extraordinaria belleza. Los manuscritos del poema «Atelier» muestran en qué medida Oswald estaba vinculado a esta pintura seminal. Encontramos cinco variantes manuscritas del siguiente verso que acabó siendo eliminado de la versión definitiva del poema «Atelier»:¹⁰

A emoção
desta negra
Pulida
lustrosa
como uma bola de bilhar no deserto

[La emoción/ de esta negra/ Pulida/ lustrosa/ como una bola de billar en el desierto]

Aunque ya haya sido señalada la analogía de esta obra con la *White Negress* de Brancusi, también de 1923 (irónicamente esculpida en mármol blanco y que probablemente Tarsila vio en el taller del escultor rumano), y la influencia de la temática negrista entonces en voga entre la vanguardia parisina, *A negra* traduce con rara intensidad las profundidades de la afrobrasilidad. «Bárbaro y nuestro», diríamos con Oswald de Andrade. La solidez de la negritud es amplificadora por medio de los volúmenes monumentalizados y acilindrados del regazo, los brazos, las piernas y la desproporción de un único seno que se inclina sobre el primer plano de la tela. La cabeza «pulida» y «lustrosa», en evidente desproporción con el resto del cuerpo, sugiere una asimetría que recuerda las esculturas de Henry Moore y que se intensificará en el *Abaporu* y en *Antropofagia*. Los labios hinchados, inclinados y exagerados contrastan con la pequeñez de una mirada oblicua que oscila entre la sensualidad y la impenetrabilidad. La fuerza bruta de la imagen reside también en la grandeza de la superficie del cuadro que ella ocupa por entero, casi desbordándolo.

¹⁰ Cf. Boaventura (1986: 33). Al relacionar las diversas variantes, la crítica señala correctamente en el artículo que «el poeta estaba aún bajo el efecto de la impresión que le había causado la tela preantropofágica *A negra*» (p. 33).

Contrastando con las formas redondeadas y el color marrón del cuerpo, el fondo traza un recorte cubista, de fajas blancas, azules y negras que atraviesan horizontalmente la tela. De alguna manera, este contraste impone cierta perspectiva, aliviando el cuadro de su propia grandiosidad. El «deserto» insinuado en el verso de Oswald servirá para la etapa siguiente como paisaje de un trópico solar, en el que el cactus acompaña la figura del *Abaporu* (fig. 5). Ofrecido a Oswald en ocasión de su aniversario en 1928 (a los 38 años), Tarsila bautiza el movimiento a través del título del cuadro: *Abaporu*, o sea, «comedor de carne humana», en la definición de Montoya. La desproporción se agiganta en la figura sentada y de perfil, cuya pierna y pie ocupan la mayor parte del primer plano. La cabeza miniaturizada se pierde casi en lo alto de la tela. Esta vez tenemos una versión solar y desértica. La brutalidad de *A negra* adquiere en esta nueva versión un cielo azul y un sol intenso instalado bien en el medio y en lo alto del cuadro, separando el cactus de la representación primitiva del ser tanto brasileño como indígena. La deformación como rasgo estilístico revela un sentido onírico próximo ya al surrealismo.

El ideario del movimiento lanzado por Oswald de Andrade con el *Manifiesto antropófago* (publicado en la *Revista de Antropofagia* en mayo de 1928) nacería inspirado en este cuadro. Y el mismo año Tarsila pinta *Antropofagia* (fig. 6), tercer cuadro de la trilogía, una sorprendente síntesis-montaje de los dos anteriores. Dos figuras: la de adelante, cuyo seno expuesto en el medio del cuadro remite directamente a la *Negra* y, yuxtapuesta, la figura de perfil del *Abaporu*, sólo que invertida. Juntas, señalan la síntesis «Pau-Brasil/Antropofagia» presente en las obras anteriores. El signo brasileño está acentuado por el paisaje de fondo, en el cual un gajo de naranja solar, suspendido en el aire, ilumina la floresta tropical, resaltada por la hoja de plátano que se alza por detrás de la figura en primer plano.

En el prodigioso año 1922 (*Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía* y la Semana de Arte Moderno) en que Oswald y Tarsila se conocen, ninguno de los dos era propiamente modernista. Oswald, que venía de una herencia simbolista afrancesada, había leído durante los eventos de la Semana en febrero del 22, fragmentos de su primera novela *Os Condenados*. Tarsila en París era aún aprendiz de la Academia Julien y vuelve a San Pablo en junio del 22.

«La dirección a seguir ella sólo la tendría después del bautismo del Modernismo en Brasil en el 22», registra Aracy Amaral (1975: 33). El encuentro de los dos despierta la pasión de las miradas que llevan a Tarsila a producir los innúmeros trazos del rostro y el desnudo de Oswald, de la misma forma que Oswald produciría las incansables versiones de «Atelier». El descubrimiento de las vanguardias en París los conduce a un redescubrimiento del Brasil: la historia, la cultura, la flora, la fauna, la geografía, la antropología, la etnia, la religión, la culinaria, la sexualidad. Un nuevo hombre, un nuevo color, un nuevo paisaje y un nuevo lenguaje anclados en las raíces de un pasado colonial. De esta explosiva relectura nace la ideología «Pau Brasil» que culminaría al final de la década con la Antropofagia, la revolución estético ideológica más original de las vanguardias latinoamericanas de aquella época.

Los años que van de 1922 a 1929, marcados en el inicio por la Semana del 22 y en el final por el «crack» de la bolsa y la consecuente crisis del café, ponen fin a la etapa experimental más intensa de la cultura brasileña. Son justamente estos mismos años los que enmarcan el encuentro y la separación de la magnífica pareja.

Bibliografía

- Amaral, Aracy A. (1975): *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, San Pablo: Perspectiva/Edusp.
- Andrade, Mário de (1918): «A divina preguiça», en: Rossetti Batista, Marta et alii (ed.): *Brasil: 1º Tempo Modernista*, San Pablo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 181-183.
- Andrade, Oswald de (1944): «O caminho percorrido», en: *Obras completas V. Ponta de lança*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, 93-102.
- (1945): *Poesias Reunidas O. Andrade*, São Paulo: Edições Gaveta.
- (1971): *Obras Completas VII. Poesias Reunidas*, Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boaventura, Maria Eugenia (1986): «O atelier de Tarsiwald», en: *I Encontro de crítica textual: O manuscrito moderno e as edições*, San Pablo: FFLCH/USP.
- Campos, Haroldo de (1965): «Uma poética da radicalidade», en: Oswald de Andrade: *Obras Completas VII. Poesias Reunidas*, Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 9-62.
- Cendrars, Blaise (1924): *Feuilles de route*, París: Au Sans Pareil.
- Grandes Artistas Brasileiros* (1983): San Pablo: Art Editora/Círculo do Livro.
- Miramar de Andrade* (1990): San Pablo, TV2 Cultura (video).

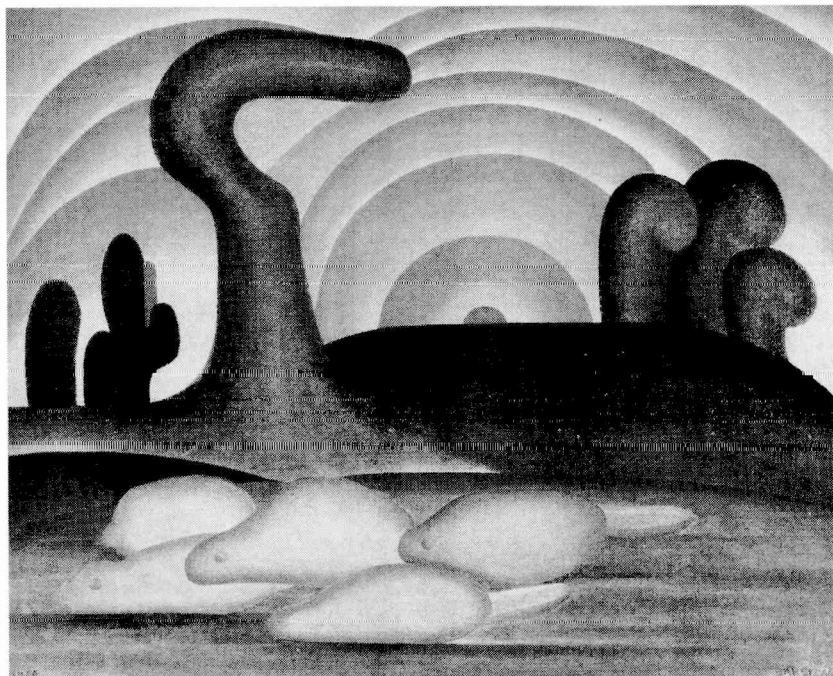


Fig. 1: Tarsila do Amaral, *Sol poente*,
óleo sobre tela, 54 x 65 cm, 1929.

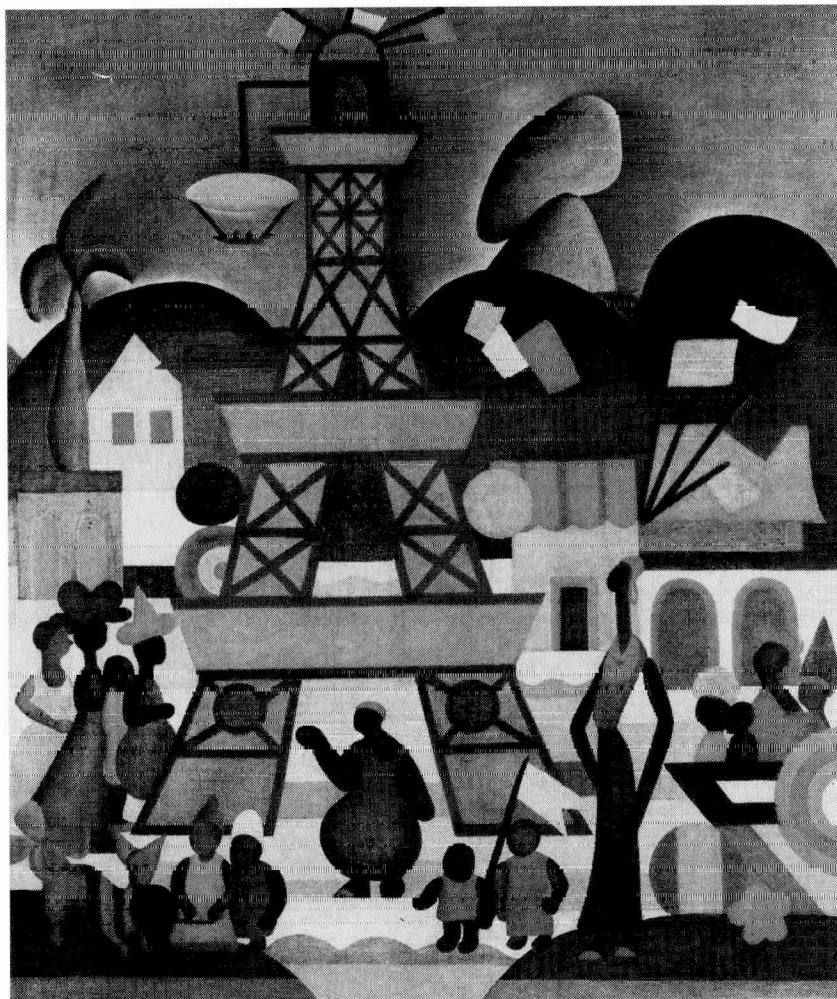


Fig. 2: Tarsila do Amaral, *Carnaval em Madureira*, óleo sobre tela, 76 x 63 cm, 1924.

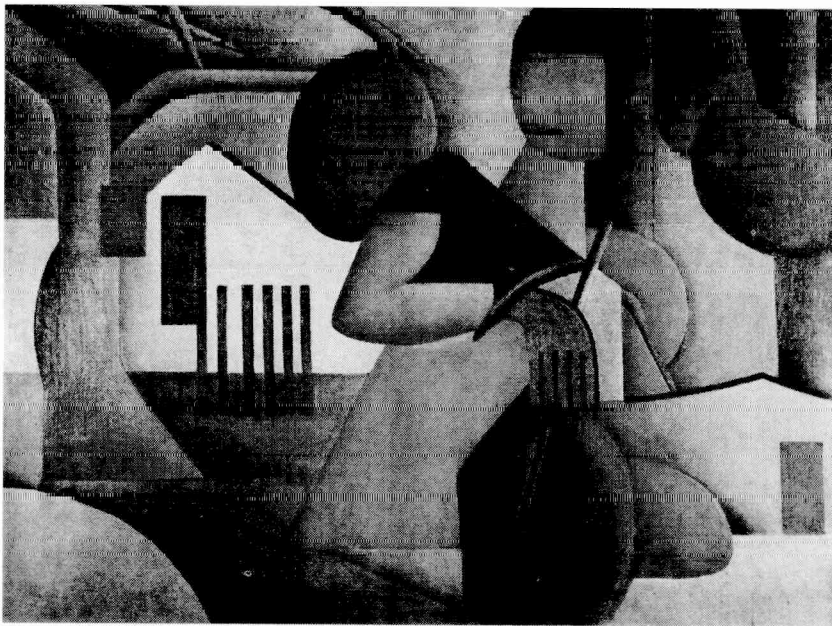


Fig. 3: Tarsila do Amaral, *A caipirinha*,
óleo sobre tela, 60 x 81 cm, 1923.

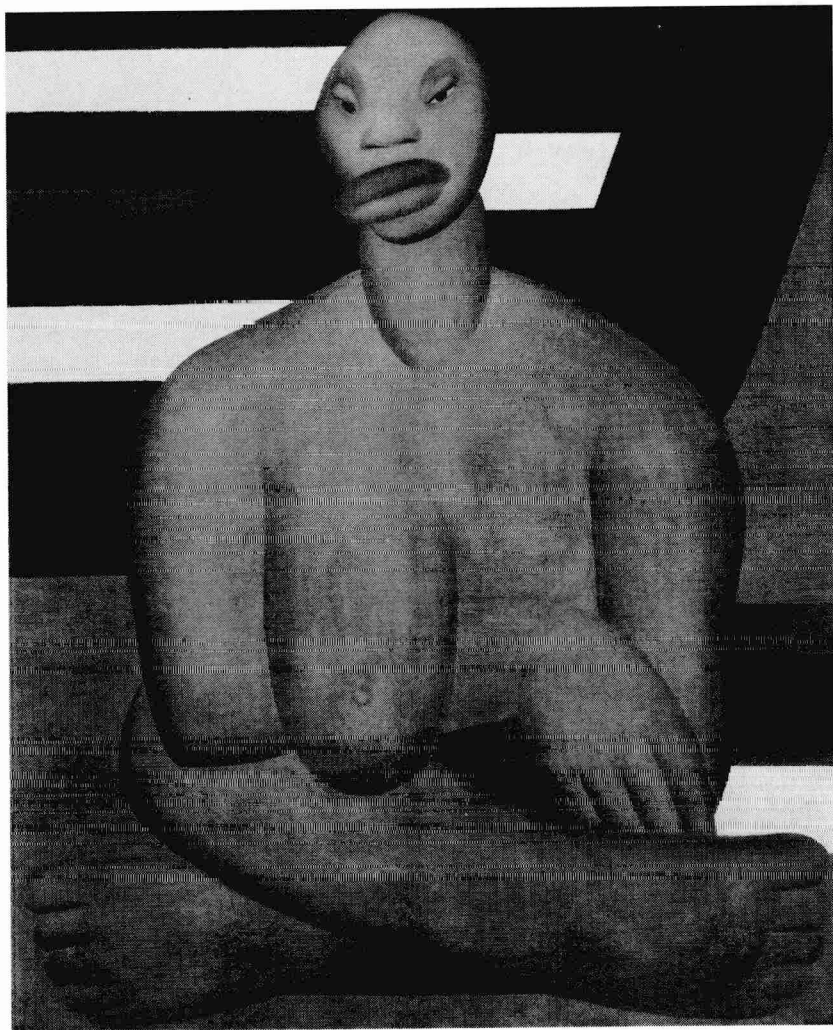


Fig. 4: Tarsila do Amaral, *A negra*,
óleo sobre tela, 100 x 81,3 cm, 1923.

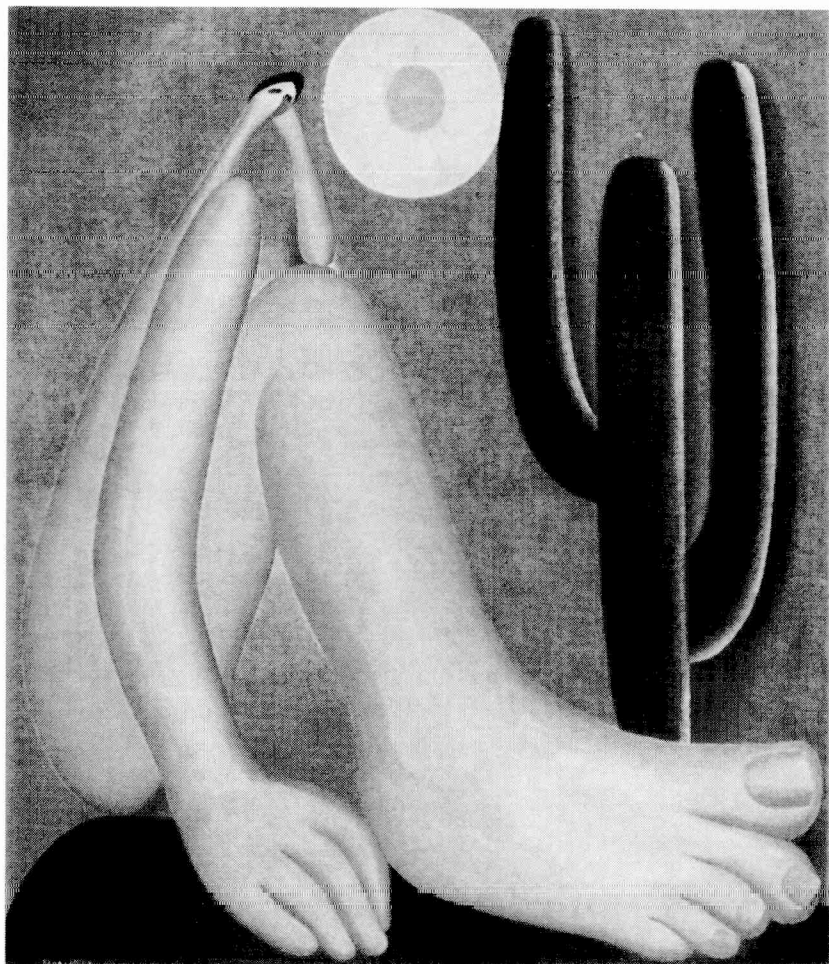


Fig. 5: Tarsila do Amaral, *Abaporu*,
óleo sobre tela, 85 x 73 cm, 1928.

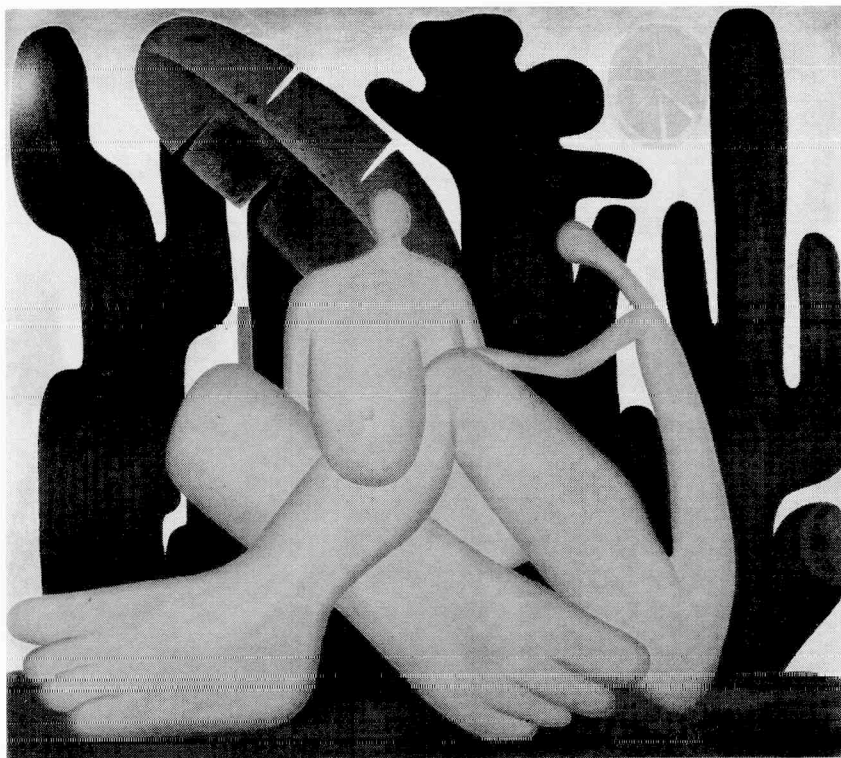


Fig. 6: Tarsila do amaral, *Antropofagia*,
óleo sobre tela, 126 c 142 cm, 1929.

Los autores

Rafael-José **Díaz**, Universität Leipzig, Institut für Romanistik, Augustusplatz 9, D-04109 Leipzig, Alemania.

Merlin H. **Forster**, Brigham Young University, Dept. of Spanish and Portuguese, P.O. Box 26119, Provo, UT 84602-6119, USA.

K. David **Jackson**, Yale University, Dept. of Spanish and Portuguese, P.O. Box 208204, New Haven, CT 06520-8204, USA.

Susanne **Klengel**, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Romanistik, D-06099 Halle (Saale), Alemania.

Klaus **Müller-Bergh**, 246 Dennis Lane, Glencoe, IL 60022, USA.

Florian **Nelle**, Adalbertstraße 13, D-10997 Berlin, Alemania.

César **Nicolás**, Universidad de Extremadura, Departamento de Filología Hispánica, E-10004 Cáceres, España.

Katharina **Niemeyer**, Universität Hamburg, Ibero-Amerikanisches Forschungsinstitut, Von-Melle-Park 6, D-20146 Hamburg, Alemania.

Montserrat **Prudon**, Paris VIII, Université Vincennes à Saint-Denis, UFR V: Langues, Sociétés, Cultures Etrangères, 2 rue de la Liberté, F-93526 Saint-Denis Cedex 02, Francia.

Dieter **Reichardt**, Universität Hamburg, Ibero-Amerikanisches Forschungsinstitut, Von-Melle-Park 6, D-20146 Hamburg, Alemania.

Jorge **Schwartz**, Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Modernas, R. Alcides Pértiga, 77, CEP 05413 São Paulo, SP, Brasilien.

Vicky **Unruh**, University of Kansas, Dept. of Spanish and Portuguese, Lawrence, KS 66045-2166, USA.

Doris **Wansch**, Mittlerer Kaulberg 3, D-96049 Bamberg, Alemania.

Harald **Wentzlaff-Eggebert**, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Romanistik, D-07740 Jena, Alemania.

Marie-Claire **Zimmermann**, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), UFR Etudes Ibériques et Latino-Américaines, 31 rue Gay Lussac, F-95280 Paris, Francia.

Derrotar las formas anquilosadas del arte tradicional dando rienda suelta a la creatividad innata de cada hombre, era una de las ideas clave de la rebelión vanguardista. El protagonista de tal creatividad –hombre nuevo por antonomasia– no puede ser un artista unidimensional sino polifacético.

Los 14 estudios reunidos en este volumen dejan constancia del nuevo concepto totalizador del arte, que a partir de los años 20 tuvo protagonistas destacados tanto en la Península Ibérica como en América Latina.